RICERCHE

STORICO-CRITICO-SCIENTIFICHE

SULLE

ORIGINI, SCOPERTE, INVENZIONI E PERFEZIONAMENTI

FATTI

NELLE LETTERE, NELLE ARTI E NELLE SCIENZE

Tomo I.

C. Dellarocca incise Amati inv. Demarchi dis.



RICERCHE

STORICO-CRITICO-SCIENTIFICHE

SULLE

ORIGINI, SCOPERTE, INVENZIONI E PERFEZIONAMENTI

FATTI

NELLE LETTERE, NELLE ARTI E NELLE SCIENZE

CON ALCUNI TRATTI BIOGRAFICI

DELLA VITA DEI PIÙ DISTINTI AUTORI

NELLE MEDESIME



OPERA

DELL'ABATE

Don Giacinto Amati

PARROCO DI SANTA MARIA DE' SERVI
ESAMINATORE PROSINODALE
E CONSERVATORE DELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA
DI MILANO.

TOMO I.



Milano

Coi Tipi di Giovanni Pirotta

M. DCCC. XXVIII.

DISSERTAZIONE
PROEMIALE

Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
Omnia nos itidem depascimus aurea dicta.
LUCRET., III, 11.

Iddio nella grand' opera dell'universo, sebbene avesse creato l'uomo per abitare la terra, e riservarlo al cielo, e gli avesse perciò inspirato quell' etere celeste e quell' anima sublime, immortale, emanata dalla sua divinità, che lo costituì sovrano a tutte le altre creature: nondimeno per gli alti imperscrutabili suoi fini volle che l'uomo, addivenuto mortale per la sua propria colpa, dopo la sua caduta, tutt' ad un tempo non isviluppasse il germe di quelle intellettuali facoltà ond' era divinamente inspirato.

L' uomo infatti, questo animale superbo, e imbaldanzito nell' animo suo per l'uso delle proprie facoltà, a lui da Dio concesse, tutto vorrebbe dare a sè stesso, ai suoi lumi, ai suoi talenti, nelle verità, nelle scoperte ch'egli ritrova nelle investigazioni della natura e nel calcolo della sua mente.



Era d'indi ben giusto che le debolezze egli sentisse di quella natura stessa, che, ingrato, sdegnandosi di vederla come opera di Dio, al di lui posto l'avrebbe empiamente collocata. Vero figlio di Adamo egli si credette per suo sapere uno di quei che stanno in cielo.

A misura quindi soltanto che l'uomo fu ridotto a sentire le privazioni, i bisogni della vita, fatta per colpa sua mortale, fu anche ridotto e spinto gradatamente alla necessità di usare quelle spirituali potenze dell'anima sua, onde recarvi provvedimento.

Egli è perciò che Dio, presago nell'infinita sua sapienza delle umane necessità, dalle quali l'uomo sarebbe stato più che mai un giorno angustiato, dopo di avere creato il mondo con tutti gli oggetti che alla umana vita potevano abbisognare, dandone in potere dell' uomo stesso i frutti della terra, i fiori, gli alberi e gli animali tutti che, mentre in essa vivono, l'adornano e la rendono all' abitatore più grata e dilettevole, gli additò che dessa, per essere fertile, dall'uomo stesso esser doveva smossa e coltivata.

Non fu quindi senza ragione che Iddio, dopo aver da pria consegnata ad Adamo la terra guernita di tanti esseri naturalmente crescenti, a rendergliela cara e bella, qual essere dovea la terra di un paradiso, l'ha *maladetta*, onde, da sè stessa resa all' uomo ingrata e sterile, più non avesse a fare



le maravigliose sue produzioni che a forza d'ingegno e di sudore dell' uomo, cui essa pur anco ed alle future sue generazioni doveva servire.

Ma se dannato l'uomo, e con lui tutto l'umano genere, per giusto giudizio di Dio, a sì misero stato, tutto egli doveva procacciarsi dall'uso faticoso e lungo delle sue forze fisiche e morali, non è perciò che la terra in sè non racchiudesse ancora tutte le mirabili proprietà colle quali venne da Dio creata, perchè sottoposta all' umano ingegno, tutte non desse all' uomo quelle comodità e quelle contentezze che atte pur sono a renderlo anche in questa mortale vita beato.

E siccome tutti i bisogni umani non sono di eguale necessità, e primo tra essi è l'alimento del corpo; così, oltre delle erbe e dei frutti degli alberi onde formarsi il pane di che nodrirsi, resero pria d'ogni altra cosa all'uomo necessaria la coltura dei campi. Nè di solo pane volendo vivere l' uomo, cui Dio dato in potere aveva anco le bestie che al cibo umano potevano servire, di queste pur anche ne ebbero gli uomini e cura ed uso. Laonde fu prima occupazione dell'uomo quella dei campi e degli armenti, e per i primi furono *agricoltore* Caino, e *pastore* Abele.

Se non che l'agricoltura alla pastorizia congiunta condusse gli uomini ad abbandonare poi una vita errante per riunirsi stabilmente alla società civile uguagliandosi alla industria ed alla col-

tura delle arti e delle scienze, la di cui storia è quella dello spirito umano. Il bisogno è stato il maestro dell'uomo: e le arti furono figlie della immaginazione e della esperienza: e da entrambe sorsero le scienze.

L'isolamento infatti dei popoli e degli uomini li riduce alle barbarie, all'ignoranza; la unione, la corrispondenza, alla civiltà, alla scienza. Anche prima però di giungere a questa sociale unione Adamo, fatto sensibile ai disagi di una vita mortale, si trovò nella necessità di provvedere ai primi bisogni suoi e della infelice sua compagna.

Alimentato perciò l'uomo coi laboriosi mezzi che Dio lasciógli, non trovava bastante riparo di sua nudità in quelle mistiche foglie, colle quali nel primo rossore del suo peccato l'aveva velata, e Dio gli prestò subito per lui e per sua moglie nella pelle degli agnelli e degli altri animali che sono in terra, una più opportuna difesa dell'età e della debolezza sua, dalla crudezza e dal rigore delle stagioni.

Ma questo personale riparo nol difendeva ancora bastantemente nel giorno e nella notte dalle intemperie dell'aria e dalle meteore.

Vi abbisognava un luogo di ricovero, un casolare, un tugurio almeno; e l'uomo, cogli alberi e colle pelli degli animali al suo volere disposti, uno se ne procacciò in cui stanziare colla sua famiglia. Adamo fece a tal uopo delle stabili ca-

panne; e Jabel per condurre il gregge e gli armenti al pascolo ne compose delle portatili *con tende* di pelliccie e pelli con nov'arte agli alberi congiunte, o da rustici pali sostenute. L'idea di un casolare produsse quelle di maggiori luoghi all' uomo necessarj eziandio per ricoverare i proprj animali, che all' uso del viver suo si era presso di sè raccolto. Queste idee insieme di disegno e di fabbricazione furono i primi elementi dell'*architettura.*

E poichè coll' aumentarsi della famiglia e delle generazioni, tutte non potevano stare in un solo abituro raccolte, e necessaria ne fu la loro separazione, nè tutte le bestie erano atte all' uso domestico, e le fiere per natía loro voracità attentar potevano agli ovili, alle stalle ed alle abitazioni stesse dell' uomo, questi pensò ad assicurarsene con ferramenti le porte; e se Caino edificò a tal uopo una città, Tubalcain le opere *fabbrili* inventò di ferro e bronzo. Avrebbero forse voluto gli uomini chiudersi in un recinto: ma questo meschino divisamento mal rispondeva alle grandi viste del Creatore, onde si moltiplicassero le genti, e loro confuse il comune linguaggio, sicchè separati, e di *varie lingue* autori, le varie terre del mondo andassero a popolare, ed ivi facessero distinte abitazioni e nuove città.

Queste precauzioni, questi mezzi e questi sussidj per la sicurezza e la difesa della propria

vita non la liberavano perciò dai mali interni che per mille cagioni la possono assalire. Esaminò l'uomo sè stesso, la sua costituzione, i propri alimenti, i loro effetti e l'uso che poteva farsi delle terrene produzioni onde rimediare alle sue infermità, e nella *medicina* scoprì l'arte salutare di ristabilire le sue fisiche forze e le languenti sue morali facoltà. Sentivano i primi abitatori il canto degli uccelli, il fischiare dei rettili ed il sibilo delle arie; e si avvisarono tosto che stromenti imitatori del suono far si potevano, onde accompagnare il canto dell'umana voce, e rendere più ameno il campestre loro soggiorno; sicchè l'ingegnoso Jubal la cetra e l'organo produsse, onde *la musica* e la *poesia* aver dovettero la prima loro origine. Spettatore l'uomo del cielo e degli astri, di quello e di questi ne osservò i movimenti e le variazioni e gli effetti, e *dell' astronomia* concepì l'idea.

Vide i pesci a guizzare nelle onde, contemplò di essi la figura e il moto, e la possibilità comprese di formare una nave che atta pur fosse a solcare le onde, e portare da sponda a sponda le cose e le persone. E se da pria osato non avessero anco gli uomini di poggiare sulle acque, l'arca da Dio comandata a Noè, tutta la facilità espose loro della navigazione.

Dotato l'uomo di spirito capace delle più alte e profonde riflessioni, dovette portare le sue me-

ditazioni verso il Creatore e la creatura; e nel considerare questa in sè medesimo, non potè a meno di riconoscere dei doveri generali univoci di lei verso il Creatore, e degli speciali reciproci verso sè stesso e verso gli altri. Questo studio, naturale all' uomo, che fa buon uso delle mentali sue facoltà, lo condusse alla *teologia*, alla *filosofia*, alla *morale*. L'uomo che non aveva obbedito a Dio, sentì di non poter obbedire a sè stesso; e per imporre alle sue passioni un freno esterno più forte delle intime sue affezioni, leggi da Dio cercò, che le une e le altre temperassero ardenti, e punissero colpevoli.

Poco sarebbe però stato se l' uomo non avesse che meditato in sè stesso, e nell' intimo suo senso ritenute le proprie cognizioni, e non avesse agli altri comunicati come i suoi bisogni, anche i suoi pensieri e le sue cognizioni. La lingua adunque, già da Dio ricevuta per intendersi coi suoi simili, ha dovuto essere avvalorata dall'arte di usarne in modo da interessare gli altri ad ascoltarci, e di persuaderli. Quest' artificio fu il produttore dell' *eloquenza*, della *rettorica*, che è appunto l'arte di dire bene, e l' *oratoria*, che è quella di persuadere e di commovere.

Il tempo avrebbe distrutta la memoria di quanto l'uomo ha detto o fatto di bene e ragguardevole; e lontano di luogo non avrebbe agli altri comunicato le proprie idee. Le lettere vennero in di

lui soccorso, o scritte sulla pelle degli animali, sulla corteccia, o sulle foglie degli alberi, o sulle tavole di legno o metallo: queste cose tutte a tale uopo preparate e disposte, apersero la comunicazione fra gli uomini anche lontani, ed ai posteri tramandarono le loro memorie. La *storia* ebbe perciò nelle lettere i suoi mezzi onde conservare i detti ed i fatti più memorabili del mondo alle passate, egualmente come alle future generazioni.

Provveduto che ebbero gli uomini ai propri bisogni della vita onde fosse conservata, portarono il loro ingegno anche ad immaginare e produrre cose che più cara e bella la rendessero. Studiarono la natura in tutte le sue mirabili produzioni, in tutte le sue varie combinazioni, e fino nei più sorprendenti suoi fenomeni, e dal seno di essa trassero i materiali dei più fini lavori, e dalla imitazione di accidentali di lei bellezze, le idee di adornare la loro persona, le loro abitazioni, il mondo intero colle meccaniche arti e colle belle che le illustrano; onde apparvero la *scoltura*, la *pittura*, l'*architettura* comparata, e quante altre mai secondarie arti e produzioni dell' umano ingegno. Avevano bisogno le arti che giuste regole ne determinassero le proporzioni, e le conducessero alla perfezione; e la mente dell' uomo concepì l' idea delle misure, dell' ordine, della proporzione e delle leggi di solidità, di leggerezza e fluidità. La *fisica*, la *geometria*, la *matema-*

tica, e le ivi comprese facoltà dell' *algebra* e dell' *idraulica* sorsero ad illuminarne le scuole che alla nobile professione delle arti vennero fondate.

Divise le innumerevoli famiglie dell' universo in tante nazioni, le une potevano turbare la quiete e la felicità delle altre, e dovevano perciò mettersi al riparo delle nemiche incursioni e degli assalti. Le arti munirono tosto le città di forti mura, di castelli, di torri; ed armarono i cittadini, fatti nella milizia difensori della patria, di ogni bellico stromento con che respingere potessero la forza colla forza.

La sicurezza degli uomini e delle loro nazioni essere poteva continuamente in pericolo per la ingiustizia e la baldanza degli uni e la barbarie delle altre; e cercarono nelle leggi un freno alle umane passioni, sicchè quel poco sagrificio che l' uomo alla società facesse della naturale sua libertà, venisse largamente ricompensato dalla civile interna sicurezza nella sociale protezione della vita, dell' onore e dei beni di fortuna, e nell' estera difesa delle nemiche aggressioni. Il *jus civile, politico* e *quello delle genti* si alzò come una barriera contro la frode e l' oppressione: e la *giurisprudenza* nella definizione dell' uno e dell' altro la via seguì del giusto e dell' onesto agli uomini così come agli Stati, ai sudditi così come ai re.

Rese da tale diritto pubblico e privato tran-

quille le genti, si comunicarono i rispettivi loro prodotti del suolo o dell'industria; e le porte si schiusero a quel *commercio* che il sacro vincolo formando di una universale società, è l'animatore di ogni arte e di ogni scienza, è il genio scopritore delle più utili sociali istituzioni, è il nume tutelare dell'agricoltura nazionale e dei più rimoti climi del mondo, è la sorgente perenne di ogni ramo di dovizia e di felicità.

Se non che questi sì lontani sociali rapporti assai difficilmente erano mantenuti pria che *la stampa* ne agevolasse col mezzo della *navigazione* la notizia delle scoperte naturali ed artificiali degli uomini, e della volontà e disposizione loro di comunicarsi coi libri e colle lettere le idee e le cognizioni delle arti, delle scienze e dei vasti progetti delle loro contrattazioni. La stampa, che parve imitare la luce del sole che si diffonde sul più vasto orizzonte, appena comparve, rapidi furono i suoi progressi diffusi su tutto il mondo dai genj che si emularono, vi succedettero e si distinsero nell'arte tipografica, ormai giunta alla più sublime sua perfezione.

Dediti gli uomini alle arti ed alle scienze nelle ore del giorno, non bastava loro il concedere le notturne al riposo. Le lunghe notti del verno e le fatiche del giorno abbisognavano di essere abbellite, raddolcite e ricompensate da un piacevole trattenimento che ricreasse lo spirito, ristorasse

le fisiche forze, e riunisse gli uomini in una gradevole e lieta società. I *circoli*, i *teatri*, i *giuochi scenici*, *pubblici* e *privati*, le *accademie letterarie* e le *filarmoniche*, ed altri luoghi simili di aggradevole ed utile unione, atti a mischiare alla istruzione il diletto, furono nelle città stabiliti e nelle ville alla pubblica e privata ricreazione.

E perchè non vi è età, non secolo quasi, in cui un popolo non abbia a celebrare i luminosi fasti di qualche illustre suo principe o concittadino, e non vi è giorno in cui celebrare non si abbiano le glorie di Dio onnipotente, pria dei teatri si alzarono i templi, gli uni e gli altri nella loro origine destinati ad onore della Divinità. Maestosa quindi e grande fu l'idea del *tempio* e del *teatro*, sia per esprimere la sublimità della prima loro dedicazione, sia per formare la capacità di raccogliere unite le più popolose città delle colte nazioni del mondo. Se non che nei culti delle presenti e delle passate età nulla raggiunger può la ineffabile maestà dei nostri tempj al vero Dio sacrati.

Non pago per altro l'irrequieto umano spirito di avere provveduto col suo ingegno a questi bisogni, a questi piaceri del viver suo, spinse l'ardito suo volo anche ad idee più bizzarre che utili; e dopo avere fatta la terra spettatrice delle più maravigliose sue scoperte ed invenzioni, esa-

minando egli, e penetrando i segreti, i misteri della natura, ed immaginando quasi sovrannaturali, e dall' antichità credute impossibili produzioni, osò anche tentare le vie del cielo. La *fisica*, la *chimica* ne fornirono gli elementi e i mezzi; e dopo aver egli fissato agli astri ed ai pianeti la stazione e il giro, e fatti obbedienti il fulmine e le tempeste, impennò le ali, ed innalzò le navi a scorrere coll'*areostatica* la regione delle nubi.

A lume dei più grandi espositori di queste produzioni dell'umano talento in un gran quadro si presentano esse alla mente, che nelle prodigiose opere dell' uomo ammira e venera l' onnipotenza di Dio che lo creò di sì alta capacità fornito. E poichè giovar può sempre il richiamo dell' uomo alla ricordanza di quanto egli è capace col buon uso di sue facoltà, si è qui fatta la serie compendiosa delle memorie che appunto ci ricordano dal cominciar del mondo fino al presente le principali e più importanti origini, le invenzioni, le scoperte nelle lingue, nelle lettere, nelle arti e nelle scienze, e i perfezionamenti delle medesime nelle più grandi opere degli uomini e delle nazioni, con alcuni cenni sulla vita dei più distinti loro autori.

E siccome le lettere e le arti sono dall'Egitto passate alla Grecia, ed all'Italia in Roma, ove da tanti secoli pare che abbiano posta colla son-

tuosità e grandezza dei monumenti la gloriosa loro sede, comunque anco i Francesi ricordino non deboli ragioni per dire che il genio di quelle grandi ed illustri nazioni di pieno volo abbia passate le alpi per decorare le Gallie di tante sorprendenti produzioni dell'umano ingegno: così mi sono fatto dovere di dare alle nazioni quella gloria delle scoperte, delle invenzioni e dei perfezionamenti, che loro serbano le storie, e della quale ogni popolo è giustamente geloso di conservare a' suoi posteri la grata ricordanza.

Ma se tal cosa è sempre lusinghiera per una nazione, per un popolo, che non solo ognuno procura di custodirne per sè l'onore, e giustamente querelandosi ove se ne vegga di esso spogliato, ai monumenti, alle storie più meritevoli di fede ricorre per vendicarlo; talvolta però accade, come bene rimarca il giudizioso Lanzi (1), che l'amor patrio inganni, ed una nazione si arroghi più del dovere.

Avviene altresì che certo non sia l'onore di avere nei suoi cittadini un illustre autore, e nella oscurità dei tempi, o nel silenzio dei contemporanei si ignori di lui la patria, com'è accaduto di Omero, di cui tante greche città si disputano ancora i natali e gli studj, onde uscirono poi quelle immortali acclamate sue opere.

(1) T. I, pag. 3.

Costretto io quindi al pari di ogni scrittore di antiche cose a valermi delle altrui relazioni, non ho potuto far meglio che assoggettarle al freddo esame dell' umano criterio per ritrovare, il più che mi fu dato, la verità. Se non pertanto v'incorsero degli abbagli, inseparabili dagli umani lavori, io ne sarò ben lieto che altri di me maggiore gli emendi. E come sarò docile e sensibile alle debite assennate correzioni, del pari non curante me ne andrò sempre delle critiche le più mordaci e maldicenti che d' invida polve tentano ingratamente coprire la purezza e la rettitudine dei più ingenui scrittori.

Se non ho parlato di tutti i viventi autori, non è già che dimenticati io abbia i loro debiti onori nelle arti e nelle lettere, ove hanno posta cura; ma tacqui sul conto loro, perchè nel mio piano l' opera principalmente condussi i meriti a rammentar dei trapassati.

Anche di alcuni di questi ho forse sorpassati i chiari nomi, come del nostro Domenico Balestrieri, alle patrie muse sì caro; ma non essendo il dialetto milanese, in cui egli scrisse, che una, per così dire, nostra domestica proprietà, non ho pensato che nel serto degli italiani poeti di toscana favella avess' egli a figurare, comunque anche nelle itale muse foss' egli esperto e dotto. Meno poi di Carlo Porta io feci cenno, che in eguale dialetto, ma con troppo licenzioso stile

ebb' egli a farlo avvizzire anche nei più robusti suoi concetti.

Se finalmente nella farraggine delle cose qui riferite vi saranno delle lacune a riempire o delle emende a fare, ne sarà l'autore riconoscentissimo a chi di più estesa erudizione e sagacità fornito, o per ragione delle oculari ispezioni dei monumenti d'arte e scienza, di fargli parte delle savie sue osservazioni gli farà l'onore. A questi benigni e saggi osservatori egli farà quella più grata accoglienza, che ben far suole con tutto l'animo suo ogni uomo che i suoi studj e le sue fatiche al solo desiderio di far utile cosa alla società dedica e consagra.

Amati inv. *Demarchi dis.* *Dellarocca inc.*

ARCHITETTURA

RICERCHE
STORICO-CRITICHE-SCIENTIFICHE
SULLE
ORIGINI, SCOPERTE, INVENZIONI E PERFEZIONAMENTI FATTI NELLE LETTERE, NELLE ARTI E NELLE SCIENZE

CAPITOLO PRIMO.

DELL' ARCHITETTURA.

L'uomo, questo essere sublime, che nello stato di semplice natura ha qualche cosa nell' istinto e nei fisici bisogni che lo assoggetta alle leggi comuni agli altri animali, egli è bene da questi distinto, ed a loro superiore per la divina sua immagine, per la mirabile sua conformazione e per le facoltà intellettuali, ond'è fregiato, a tale di essere la principale creatura dell'universo. Egli è perciò che l'uomo potè da se procurarsi quei comodi che gli altri animali sono obbligati a ricercare nella necessità di situazione, a riserva di alcuni pochi che si sono, col meccanismo almeno de' sensi loro, ingegnati di formarseli o di adattarseli, come lo poterono il castoro, la volpe, gli uccelli, principalmente la rondine e le api, che la maraviglia destarono dei naturalisti e dei poeti, che giunsero a formarne di questi quasi una famiglia, un popolo ordinato e fornito come di celesti doni.

Prima che l'uomo si unisse in famiglia, o società, era esposto alle intemperie dell'atmosfera ed all'attacco di

animali per natura più forti e più voraci di lui medesimo. Dotato però della facoltà di meditare e ragionare, e fornito dell'uso delle mani, cercò di garantirsi da quei mali che lo circondavano; quindi in certi luoghi si diede a barricar le caverne, a stabilire la sua abitazione notturna sopra gli alberi, ad armarsi di pali acuminati o contrappesati, riducendo i legni con pietre taglienti, con scheggie di pesce e simili: in altre situazioni si accontentò di coprirsi la notte con poche foglie di rami intrecciati, ricovrandosi il giorno per ischivare i cocenti raggi solari, o sotto l'ombra di alberi, od in qualche seno di rôcca, fino a che cominciò a servirsi delle pelli ricavate da quegli animali che gli avevano servito di cibo, colle quali, sostenute da pochi rami piantati in terra, formossi un ricovero.

I primi abitatori ragionevoli delle diverse parti del nostro globo si diedero a quelle abitudini che erano analoghe alle loro inclinazioni, ai loro bisogni, alle situazioni geodetiche ed agli oggetti che li circondavano, almeno fino a tanto che per motivi astringenti si riunissero in orde, in coorti ed in più numerosa società. Era anche naturale ai primi abitatori del mondo, che, non contenti di questi preservativi nello stato loro primitivo (dacchè fu l'uomo abbandonato a sè stesso), si procacciassero l'alimento soltanto coll'uso dei frutti, delle erbe, delle radici e degli altri prodotti ordinarj che potevano raccogliere per nudrirsi, ma si applicassero poi alla caccia, alla pesca ed alla vita pastorale.

Da queste prime occupazioni e dai bisogni che le regolarono ne derivarono gli analoghi esercizj. Per andare a caccia di animali, i quali erano naturalmente forniti di denti, di unghie e di corna per difesa loro, si dovette pensare a metter insieme dei mezzi capaci a vincere quegli ostacoli, e tali appunto furono le aste acuminate e guernite di corpi estranei e duri, ed i projettili, ed infine a stabilirsi un riparo dentro cui posare in sicurezza la preda, e garantirsi personalmente col metter dei sassi e dei pali d'avanti agli abituri, o capanne, che

l'uomo si era formato. D'indi venne la naturale origine delle armi e delle fortificazioni, e con tutto questo l'architettura rustica e militare.

Anche i fiumi e gli stagni somministrarono i pesci all'industria umana per aggiugnere un altro genere di sussistenza, e da questa necessità si apprese la pesca.

Per pescare abbisognò quindi, oltre i piccoli oggetti di calappio per i guizzanti, farsi dei cannotti, delle zattere e dei mezzi di trasporto sopra i fiumi in quel modo che fosse compatibile col genio ristretto e con la mancanza degli utensili occorrenti: veggendo galleggiar i legni, naturalmente si saranno posti a cavalcione, quindi riuniti due e più insieme, formarono una piatta-forma: poscia scavarono come delle culle e delle navi nel tronco, e vi si affidarono, e progressivamente giunsero alla costruzione delle navi, e ne uscì la nautica architettura, alla navigazione indispensabile compagna.

L'uomo, che coi mezzi i più semplici, resi proficui dalla sua attività, cominciò a prendere i piccoli capretti, gli agnellini, i giovani vitelli ed altro, pensò a conservarli prima per prolungare l'esca al proprio appetito, e poscia per mezzo della naturale propagazione a stabilirsi un bene più costante e durevole. Colle pelli delle bestie, con pali, con rami, con foglie e con tronchi di alberi costrusse delle capanne, le quali, rese migliori in seguito: procurò a se, alla sua famiglia ed alle bestie medesime, che ammansare ed addomesticare da lui si poterono, un ricovero, un asilo, il quale migliorasse il luogo di sua dimora, in essa combinando il comodo della vita colla propria sicurezza.

E siccome il più naturale pensiero dell'uomo era quello rivolto al suo Creatore: così passò dalla capanna al tempio: così dalla rustica sorse meravigliosa l'architettura civile, la quale variò a seconda dei tempi, dei luoghi e delle circostanze.

Perchè poi il primo domicilio degli uomini era quello dolce e delizioso dell'Asia, semplice perciò da principio e facile fu la loro architettura. Ma quando passarono

essi a distendersi sulle lontane regioni del mondo, l'architettura essere dovette più meditata per adattarla ai diversi bisogni che dalla varietà del clima venivano a ricercare una proporzionata difesa dai rigori del freddo e dagli ardori del caldo che risentir essi dovevano da una non ancor sopportata temperatura del cielo, ove si erano trasferiti.

Quando infatti gli abitatori del nord cercarono di mettersi al coperto dei venti, della neve e del freddo, dopo essersi fabbricati dei covaccioli, coll'ammucchiare fors'anco dei grossi pezzi di ghiaccio gli uni sopra gli altri, trovarono essi meglio di combinare le abitazioni colle piante di cui abbondavano i loro boschi, e formarsi così delle costruzioni più solide e più sicure, coprendole con paglia, strami, fango, corteccie, lastre di sasso, o di legno, assicurate a tavolato, posto in due pioventi molto inclinati al suolo, a guisa di quelle de' Colchi e Frigj descritte da Vitruvio, perchè le nevi non vi potessero allignare di troppo, e praticandovi piccole aperture per non esporsi all'azione del freddo; e siffatta architettura, dal luogo onde nacque, il nome ebbe, sebben impropriamente, di settentrionale, o gotica.

Nei paesi caldi invece, come in Egitto, dove occorre schivar i troppo ardenti raggi del sole, quegli antichi popoli stazionarj praticarono le caverne; e così fatte scavazioni tanto si moltiplicarono, che si scorgono anche in oggi le mai sempre maravigliose catacombe. Non dissimili furono gli edificj di ogni genere in quel tempo costrutti con solidità eccessiva, che, sebben depressi e vasti, presentano allo spettatore un'architettura imponente.

Diverso fu il gusto degli antichissimi Arabi, i quali di religione diversa, e per la maggior parte girovaghi, o nomadi, quando si fissarono in qualche stabilimento conservarono la loro mobilità e leggerezza anche negli edifizi i più sontuosi. Infatti tanto nelle abitazioni dei grandi (a riserva dei serragli, o harem, i quali sono chiusi da alte muraglie), quanto nelle più sontuose opere loro, nelle moschee ed altre pubbliche costruzioni si vedono

delle aperture frequenti, ampie ed altissime, chiuse però da griglie o da altri ornati curiosamente intersecati (questi ornati sono simili a quelli del Duomo di Milano, a quelli pure prodotti da Raffaele nelle loggie del Vaticano, ed altri di tal natura, che costituiscono ed esprimono perfettamente il gusto arabo, ed è perciò che vengono giustamente chiamati arabeschi), sempre allo scopo di impedire il riverbero ed il passaggio del sole senza intercettarne l'aria per la ventilazione interna. Anzi non vi è sala di udienza od altra camera d'importanza, che non sia fornita di una specie di gran terrazzo sporgente sulla strada, sempre a griglie mobili per il bisogno (e questo chiamasi *Moschavalie*). Le altissime torri, o *minaretti* delle gallerie, dai quali si chiama il popolo alle ordinarie preci, hanno lo stesso carattere.

I pergolati sotto i quali si praticano dei casini forniti di bagni, le fontane che si usano fino nei cortili e nelle sale di ricevimento, sempre per quanto sia possibile coperte da verdura, ed ornate di vasi di fiori ed erbe odorose, seguono pure un tale carattere e gusto arabico. Anche nelle tende abitate ordinariamente dagli Arabi si scorge il genere di questa architettura; giacchè portate da pali, o colonne di legno, la parte superiore delle stesse è qualche volta doppia e con intervallo, ed il resto tutt'intorno è chiuso da cortine soventi con trapunto da potersi chiudere ed aprire a piacere, a seconda del corso del sole, onde garantirsi dai troppo forti e spesso anche colà mortali colpi dei suoi raggi, e dalla verberante sua luce.

Quell'architettura intanto che andava a formarsi nel fatto, cominciò ad essere il soggetto dell'umana riflessione, e fermandosi questa sull'esame dei bisogni e dei desiderj dell'uomo, egli trovò necessario di sottoporla a certe regole, le quali esprimessero l'oggetto cui era destinata e ne agevolasse l'esecuzione: l'architettura naturale die' luogo all'artificiale; venne quindi l'architettura distinta in *civile*, *militare*, *navale* ed *idraulica*.

L'architettura *civile* comprende in lato senso la *ru-*

stica, e risguarda le abitazioni, i tempj, le strade, ed ogni altra costruzione relativa ai comodi della vita tanto pel potentato che per il povero.

La *militare* tratta delle piazze forti, dei ponti fortificati stabili, o trasportabili, e tiene essa anche suoi stretti rapporti colla civile, per i comodi della vita, per il deposito, la sicurezza e la conservazione di tutti que' generi che occorrono agli uomini in guerra ed in pace. La *navale* poi ha relazione coi bastimenti di ogni specie, e con tutto quanto richiedesi per allestire, armare, condurre, equipaggiare e mantenere i medesimi in corso; e partecipa questa pure della civile e della militare in ciò che concerne il difendersi nelle navi dalle intemperie e dagli assalti nemici. L'*idraulica* architettura finalmente comprende la costruzione de' ponti, de' canali, de' moli, de' porti, la condotta de' fiumi, e questa forma la quarta parte dell' architettura civile.

E giacchè la civile architettura è come la elementare di tutte le altre, di essa, come la più comune, forz' è di favellare.

L'architettura civile, a seconda degli usi cui è destinata, si suole distinguere in *soda*, *mezzana* e *gentile*, o *delicata*. La *soda* è quella che deve servire per arsenali, fortezze, prigioni, ponti e simili. La *mezzana* si applica alle case di una certa ricchezza, ai tempj ordinarj, ed a qualche altro piacevole fabbricato. La *gentile* finalmente è adottata pe' grandi palagi dei principi e tempj primarj, non meno che per sale magnifiche delle più grandi famiglie e degli Stati.

Il carattere dell' architettura è contraddistinto segnatamente dalla colonna, la quale costituisce il più bell' ornamento dell' architettura. Quindi è che la forma e la sveltezza della colonna, del capitello e del sopr'ornato, od intavolamento, stabiliscono la spezie dell' ordine architettonico.

Si distinguono ordinariamente gli ordini dell' architettura in cinque, cioè in *toscano*, *dorico*, *jonico*, *corintio* e *composito*; ma questi non formano veramente che le

tre accennate classi, soda, mezzana e gentile; giacchè tra la colonna così detta toscana e la dorica non vi è differenza rimarchevole, non essendo d'altronde la composita che un misto di jonico e corintio, composizione usata dai Romani negli archi di trionfo, e che porta per conseguenza anche il nome di ordine *trionfale*, e questa proviene dall'aver innestato le volute del capitello jonico sul capitello corintio.

D'onde sia derivato l'ordine *toscano*, o *tireno*, non è facile a stabilirsi attesa la mancanza di edifizj di quei popoli: se vogliamo però arguire dalla ricchezza e varietà de' vasi etruschi rinvenuti, scopriamo quale fosse il genio di quella nazione; non bastano essi però a fissare l'idea di quell'ordine. L'architettura vi è come in buona fede.

L'ordine dorico fu ritrovato da Doro re d'Accaja, il quale edificò un maestoso tempio nell'Attica a Marte e a Pallade, spoglio d'ogni ornamento sulla base e nel capitello della sua colonna, la cui altezza era di otto diametri, ed il suo fregio diviso per triglifi o metope: le sue proporzioni variarono in solidità, in diverse epoche, e furono per conseguenza portate da cinque a sette diametri di altezza, come è noto dalle diverse edizioni pubblicate, conservando generalmente la forma e le proporzioni del sopr'ornato.

Un tempio dedicato a Diana, fabbricato nella Jonia, diede il suo nome alle colonne, colle quali era costrutto. Il capitello jonico, adorno di volute (secondo Vitruvio a somiglianza delle treccie femminili, o dei cartocci degli alberi), coll'aggiunto di uovoli, fogliette ed altro lavoro nel sopr'ornato, distinguono il carattere di quest'ordine, che cambiò e formò una classe sua propria per siffatte modificazioni.

Il capitello infine della colonna corintia ebbe una origine accidentale, allorchè Callimaco, scultore, passò un giorno per un luogo dove era stata seppellita una giovane, sulla tomba della quale, secondo l'uso di que' tempi, era stato posto dalla nutrice un cesto coperto da una tegola. Una pianta di acanto, che per sorte aveva colà

sua radice, ripullulò, e crescendo le foglie intorno al cesto, dovettero ripigliarsi all' incontro per la resistenza della tegola sporgente.

La vista di questo fenomeno naturale colpì la fantasia dell' artista, e prese idea da quello per metter insieme il capitello chiamato corintio dalla città in cui fu ideato e posto in pratica.

Gli ornamenti poi tanto dell' intavolamento di quest' ordine, non che degli altri, partono dalla costruzione ordinaria dei tetti, e vengono accresciuti ed arricchiti dalle rappresentanze delle soffitte e dal fregio nel quale simboleggiansi gli attributi del soggetto cui spetta l'edifizio, e dal carattere che deve vestire.

E siccome le riflessioni, le comparazioni fatte dagli uomini sopra i loro lavori, come giudiziosamente rimarca M. Goguet, fecero loro acquistare del gusto e della eleganza nella scelta delle proporzioni, così queste finirono coll' essere adottate come regole di quell' ordine che si voleva eseguire nel solido, nel medio, o nel delicato. Se quindi volevasi fabbricare un edificio, un tempio destinato a contenere cose marziali, *dei soldati o dei facinorosi*, od a celebrarne gli eroi e le militari imprese, il grave dorico od il robusto toscano si credettero essere i più proprii, e si astennero i buoni architetti dall' adoprarvi il vezzoso jonico, o l' elegante corintio, agli oggetti deliziosi e leggiadri destinati. Alle cose trionfali opportuno per la stessa ragione apparve l' ordine composito. Ma siccome ogni secolo ha l' impronta del genio degli uomini che in esso vivono, così se da un canto la curiosità e l' ingegno degli artisti vi aggiunsero nuovi ornamenti, l'architettura allora prese delle variazioni a seconda del buono o cattivo gusto del tempo e della situazione delle nazioni.

La Francia, incostante e troppo varia nelle sue produzioni per una sfrenata leziosità di forme e di ornamenti, fece bensì sorgere delle fabbriche sontuose e grandi, ma le forme e gli ornati frastagliati caddero nel bizzarro, e nacque quel gusto arbitrario o licenzioso che influì a

depravare maggiormente il buon gusto italiano verso il nascere dello scorso secolo.

Anche i Romani presero gli artisti e le arti dalla Grecia, e ne seguirono il bello; e portata la magnificenza ad un grado straordinario, pe' sommi loro mezzi ne fecero quelle moli, le quali in parte esistono ancora (come riferiremo al titolo dei teatri, degli anfiteatri, delle basiliche, ecc., ecc.), e di altre non vi sono che dei resti. Ma oh quanto ognor grandezza spirano quelle venerande ruine! Le opere colossali che codesti conquistatori presero dall'Egitto, non servirono già loro di modello, ma piuttosto di monumenti delle loro conquiste: così fu che Augusto fece trasportare a Roma nel campo Marzio uno di quegli obelischi coi quali Sesostri aveva segnalato il suo regno. Un altro obelisco fu parimenti da colà fatto portare a Roma da Caligola, ed un terzo fu ivi condotto per ordine di Costanzo. Siffatti obelischi si veggono ancora in quella celeberrima capitale del mondo. Anche il gran pontefice Sisto volle ornata Roma da un antico meraviglioso obelisco, che riempie di stupore al solo pensare l'ardire di chi lo ebbe inalzato.

Dalle premesse considerazioni e da quelle di pieno volo accennate nella dissertazione proemiale, facilmente si comprende che i primi elementi dell'architettura erano già noti ai figli di Adamo: dacchè Caino, come ce ne assicura la sacra Storia (1), fabbricata già si era una città, *et ædificavit civitatem*, la quale, per picoola che fosse e di materia rude, per provvedere alla propria e domestica sicurezza dovette sempre avere delle costruzioni architettoniche. Se quindi l'eruditissimo sig. di Chateaubriand nella sua descrizione di Gerusalemme dicendo che gli Ebrei quando fabbricarono il primo e maggiore tempio di Gerusalemme, non avevano cognizione alcuna degli ordini architettonici, intende di quelli che abbiamo al presente, il suo giudizio veste il carattere della probabilità. Ma s'egli si avvisasse mai, come alcuno dei suoi leggitori opinarono, che a quell'epoca ignari fossero gli Ebrei degli ordini,

(1) Gen. IV, v. 17.

o metodi di architettura in genere, egli avrebbe contro di sè la uniforme Storia sacra e profana, che ci fa fede come gli Ebrei già lavorarono nelle arti belle sotto i Faraoni nell'Egitto a tutte le grandi opere architettoniche di quell'antichissima ed ingegnosa nazione. Molti secoli prima del tempio di Salomone già gli Ebrei avevano vedute delle sontuose moli di architettura presso i regni degli Idolatri, dei quali ne fa la Bibbia frequente menzione: ed essi non avevano che ad impararle quando stettero nelle cattività di Babilonia e dell'Egitto, e quando andarono anche viaggiatori, od inviati nelle più ricche contrade dell'Asia, e potevano quindi poi facilmente imitarle e mandarle ad esecuzione.

Riconosce infatti quel dottissimo scrittore francese, che le due colonne di bronzo che poste avevano gli Ebrei innanzi al tempio di Sionne, avevano capitelli proprj, non conformi a quelli della Grecia: inventori essi furono di quelle egregie colonne, ornandole di fogliami d'oro, di fiori di giglio e di melagrane e di altre non meno capricciose figure. Proprie anche agli usi del tempo e della da pria errante loro vita erano le stanze in forma di padiglione, le soffitte di cedro dorato, e quegli altri maravigliosi lavori onde ne avevano decorate le parti ad essi unite. Sia quindi pure che, distrutto dai Sirj il primo tempio di Salomone, siasi rifabbricato il secondo da Erode d'Ascalone, e che in quest'opera abbiano gli Ebrei cominciato a mischiare la greca all'antica loro propria architettura; e sia pur anco che fra i monumenti posteriori di Gerusalemme, le tombe della valle di Giosafat e di quella di Siloe non ci presentino esatto il più antico ordine giudaico, ma ne risenta il greco da loro più da vicino imitato, quando, sotto i primi Macabei, cogli Spartani gli Ebrei si unirono in alleanza. Ma se gli Ebrei combinarono il loro gusto con quello dei Greci, non perdettero però di vista quello degli Egizj, primi loro maestri (1), come il viaggiatore

(1) Le tombe di Assalonne e di Zaccaria presso quelle dei re di Giuda, che sono sul torrente Cedron nell'Arabia, hanno le colonne d'ordine jonico greco col fregio con triglifi alla maniera de' Greci: ma la cornice composta di un tondino e di un grande guscio, ed i pilastri d'angolo del monumento portano l'impronta dell'architettura egizia.

lo scerne dal vedere in quella città giudaica dalla porta d'Efraim su quegli alti pendj ergersi egizie piramidi e camere mortuarie scavate nel macigno a forza di scalpello. L'unica riduzione che ne fecero gli Ebrei fu di scevrare le loro opere dai simboli delle cose e dei mostruosi animali che idolatrava l'Egitto.

Anche gli abitatori di Bisanzio, dopo che Costantino vi portò col suo nome la sede dell'Impero Romano, ebbero la privata loro ma incolta architettura, che nella corruzione delle arti si chiamò poi *Giustinianea.* Somiglia essa a quella dei monumenti saraceni: miseri tempi della degradazione delle arti e delle scienze!

Più accuratamente sarebbe stabilita dall'erudito Francese l'opinione che, seguendo la serie dei monumenti rimasti dall'antichità, di tutte le arti, e quindi anche dell'architettura, ne fu maestro l'Egitto; d'onde poi nacquero la *orientale*, la *greca*, la *gotica* per ultimo, la quale più ai bisogni ed all'uso dei Settentrionali che all'idea del vero bello ideale si riferisce; e perciò egli opina contro ragione, che nulla mai di buono a noi pervenne dal Nord.

Pare quindi certo che l'architettura artificiale o riflettuta sia nata nell'Egitto, ove, essendovi la reggia di Manete, che visse, al dire di quegli antichi abitatori del Nilo, prima della nascita di Noè, sovrano di tutte quelle regioni, che l'alto e il basso Egitto comprendono, nella reale sua munificenza avesse sontuosi palagi, tempj, necropoli, catacombe, ed altri monumenti, i quali importavano la necessità di cognizioni architettoniche. Se anche il sapientissimo Sesostri della XIX dinastia vi regnò 1742 anni avanti l'era cristiana, ai tempi di Giuseppe vicerè d'Egitto, non poteva certo impiegarvi gli artefici in quelle grandiose moli, senza le regole di una proporzionata architettura, forza è conchiudere che quest'arte non fosse colà in sì rimoti tempi ignota.

Difatti l'ingegnere architetto Giuseppe Gaetano Piantanida, durante il tempo che stette in Egitto a dirigere il canale che dalle vicinanze del Cairo doveva portar l'acqua a Scharchia, ne' suoi rapporti scrisse che visitando ed

esaminando le rovine di Tebe, Memfi e di altre scomparse città, alla vista di sterminate piramidi, obelischi imponenti, statue colossali, estesissime catacombe e lunghi viali di sfingi, non senza ommettere le traccie di canali di comunicazione tra il Nilo ed il Mar rosso, dovette riconoscere che quella maschia architettura, mentre presenta una solidità per resistere ai più tardi secoli, ha nelle disposizioni dei compartimenti degli edifizj, e dei membri che la compongono, una singolare intelligenza relativa a quella primitiva idea che la natura suggerì facilmente all'arte, e che, modificata, servì di elemento alle più eleganti simmetrie che il genio greco seppe dappoi inventare ed applicare ne' monumenti portentosi di varie età.

Inoltre lo stesso italiano ingegnere, colla scorta delle nozioni storiche avute da certo *Icheik-elbedoin*, capo di numerosa orda araba errante, potè (esaminando le rovine di un luogo distante dal Cairo circa 6 leghe, ed al levante dell' antica Eliopoli circa 2, chiamato *tell-ja-yud*, ossia ruine degli Ebrei) assicurarsi che quel monte di rottami, nel seno dei quali si ebbero a scavare molte pietre per la costruzione dei ponti da innalzarsi sul nuovo canale, era appunto il resto di una città e di un gran tempio che l'imperatore Vespasiano aveva permesso di fabbricare a quegli Ebrei superstiti alla distruzione di Gerusalemme, la quale doveva essere magnifica dalle reliquie rimaste nelle sue sostruzioni. Questa nuova città non andò guari però che fu per ordine dello stesso imperatore interamente smantellata, colla dispersione degli abitanti, per una vera o supposta congiura ordita dagli Ebrei contro quel sovrano.

Nell'Asia, a seconda dell' indole dei bisogni e del culto di quegli abitatori, l'architettura si è modificata in varj modi.

In tutto l'Egitto vi sono molte moschee, harem, o serragli per le donne, e fontane pubbliche, erette sovente a spese di particolari, convinti di rimeritarsi l'universale riconoscenza e conciliarsi stima e venerazione dal pubblico. Gli harem sono chiusi all'esterno da alte mura,

e la loro distribuzione interna è circa quella di un monastero con grandi atrii, sale di ricevimento, magnifiche scale, bagni ecc.

Le moschee sono qualche volta in un sol vaso, come un tempio, o salone, altre con cortili ornate di fontane, piante, con molte stanze all'intorno per i dottori di legge, per i sacerdoti, e per gli allievi nella religione, per cui si potrebbero assomigliar ai collegi de' nostri ricchi regolari. Sempre vi sono alte torri, o *minaretti*, con una galleria, due ed anche tre, dalle quali il custode chiama il popolo alle preci.

In generale si amano i giardini, ed i signori non risparmiano spese per mantenere giardinieri abili, i quali per lo più sono greci, e fanno venire frutti da ogni parte.

I Turchi propriamente d'origine tartari non hanno architettura alcuna, e si adattano al gusto arabo in tutta l'estensione; e siccome in massima sono idioti, meno che nelle armi, costretti sono ad affidar le arti ai forestieri, siccome ne dipendono anche per l'amministrazione dei conti, attesa la poca sociabilità degli Arabi, e più ancora dei Turchi e seguaci di Maometto, che dopo aver atteso agli affari in pubblico ed in privato, senza aver relazione col bel sesso, che in una specie di geloso e rigoroso ritiro, ove passano il tempo da padroni e despoti assoluti, vivono neghittosi in un tedioso ozio, per cui da essi non si sa cosa siano teatri, sale di unione ed altre società, a meno delle rappresentanze mimiche, di cui avremo a suo tempo a parlare, per le quali una piazza, una camera ordinaria basta a siffatte loro occupazioni deliziose.

Nè meno si veggono molti quartieri per le truppe che vivono sempre attendate, e per questo stesso motivo pochissime sono le piazze forti di frontiera, e nessuna ve ne hanno essi nell'interno dei paesi loro.

Il fatalismo e la rassegnazione o l'indifferenza ad ogni cosa eventuale sono l'effetto del nessun riguardo a procurar consistenza e solidità alle fabbriche; cosicchè le arti e le lettere sorgono e cadono collo spirito della nazione, nella quale si coltivano o si trascurano. Non è

il tempo che fa l'uomo, ma l'uomo fa i tempi: e questi non sono alle volte che come tante occasioni nelle quali l'uomo di genio compare collocato al suo vero posto, e mette di se stesso l'impronta al suo secolo.

Nè dee recare meraviglia che dopo tanti secoli vi sieno ancora dei popoli ricoverati negli antri e nelle caverne, senza che mai abbiano pensato a far uso dell'architettura per procurarsi un più sano e lieto domicilio. Imperocchè gli uomini che dispersi, o nati in luoghi rimoti, mancanti di cognizioni e di mezzi o stromenti, sono ridotti od avvezzati a vivere in uno stato di rozza semplicità, non hanno naturale incitamento a procurarsi cose migliori di quelle che sono loro necessarie. Poco è il bisogno loro, e poco perciò è il loro desiderio, e questi due sentimenti generano nell'uomo una certa inerzia a fare più sublime uso delle intellettuali sue facoltà, per cui, indolente alle nuove cose, egli è pago di quelle che bastano alla sua conservazione. Il solo ingegno dei selvaggi si ridusse a sostituire alle falci ed alle scuri il fuoco, col quale, mediante l'apposizione di tizzoni ardenti, uniti assieme alle radici degli alberi, gli atterrano, ed abbruciandone i tronchi, taglianli in sostituzione delle seghe. Gli Spagnuoli nella conquista del Perù appena vi trovarono qualche scure e pialla per segare e per levigare i legni: gli altri stromenti, e fino i chiodi, erano in quelle regioni ignoti.

D'indi è che come furono le prime case degli Egizj e dei Palestini, così quelle ancora dei Peruviani sono di canne intrecciate insieme. E come anche quelle dei Greci non erano di mattoni, che pure ignoravano, ma di creta; quelle degli Abissinj sono capanne composte di fango e paglia; e generalmente anche le colte nazioni europee del Nord, al pari di quelle della Mesopotamia, sono fabbricate di legno, simili a quelle della Florida e della Luigiana in America. Questo costume di edificare con legno e loto mescolato di paglia continua tuttavia in una gran parte della Persia, della Turchia, e generalmente nell'Affrica e nell'Oriente; che più? in mezzo alla no-

stra civilizzazione, nelle case di alcuni nostri contadini, massime se isolate dalle comuni abitazioni, le costruzioni sono ancora di mattoni di cruda creta, con un focolare in mezzo, o un' apertura al vertice per lasciare che se ne esca il fumo. Il solo commercio degli uomini comunica, o desta fra di loro l' idea delle arti. Senza di questa comunicazione nè a Babele si sarebbero usati i mattoni, nè in Egitto le tegole. Quantunque l' architettura da sè stessa si presenti all' uomo come necessaria per abitare egli stesso e raccogliervi i frutti dell' agricoltura; pure abbisognò essa pure del soccorso di molte arti sussidiarie per mandarla ad effetto. L' invenzione delle macchine per muovere e alzare i materiali, la preparazione ed il lavoro dei legni e dei metalli, e fino l' addestramento delle bestie da tiraglio e da somma per il trasporto delle cose necessarie ad una regolare costruzione. Ecco perchè i Peruviani ed i Messicani anche in quegli ultimi tempi si videro tuttavia, privi di tali mezzi artificiali, valersi soltanto della forza delle braccia loro per il trasporto dei materiali; e non avendo essi ben anche alcun altro stromento, tagliavano gli alberi e le piante con selci più dure, ed indi strascinandole le une sopra le altre, le pulivano, e senz' alcun ordigno fabbricavano le abitazioni loro.

Bisogna quindi confessare che se l' Egitto ci presenta le piramidi ed altre maravigliose fabbriche antiche, il concorso di varj popoli a quelle fertili contrade vi abbia risvegliato il genio per le arti che sotto i primi loro re si videro cotanto fiorire. E comunque gratuita fosse la tradizione che la culla degli ingegni a loro marcasse l' epoca di Manete primo loro re, e di Toforto suo successore, ed a Venefete attribuisse di essere stato il primo principe inventore delle piramidi; pure sarebbero cose tutte che anderebbero a perdersi nell' oscurità di que' rimoti secoli. Siccome poi quel paese, mentre è fecondo di pietre, manca di legnami fino per bruciare: così non è maraviglia se dei marmi e delle pietre, delle quali non fu loro avara natura, ne prodigalizzassero gli Egizj l' uso nelle cospicue costruzioni loro.

Forniti gli Egizj di tali mezzi al pari degli Ebrei, non solo giunsero all'idea sublime dell'architettura in genere, ma portarono i loro talenti anche ad adornarne le parti: e con quello scalpello stesso col quale tagliarono e lavorarono i macigni ed i marmi per la formazione delle abitazioni loro, dovettero travagliarne le più minute parti che ne facevano l'ornamento. I lavori delle colonne non solo, ma dei capitelli, dei fregi, dei bassi rilievi, delle statue ed immagini frapposte, e delle altre decorazioni delle opere architettoniche non potevano essere eseguiti che collo scalpello e colla plastica.

Non ha quindi l'architettura potuto arrivare al punto di elevazione, eleganza e perfezione, in cui ora la vediamo, senza il sussidio della scultura, della quale ne faremo soggetto di esame nel seguente capitolo.

Prima però di chiudere questo capitolo non posso ommettere di fare onorevole menzione della memoria *sullo stato dell'architettura civile del medio-evo* (1), colla quale l'illustre ed erudito consigliere de Wiebekincg all'Istituto reale di Francia sciolse il paradosso apparente da ciò, che mentre la maggior parte dell'umano sapere era in decadenza nel medio-evo, che noi prendiamo nel senso più esteso, l'architettura pratica si teneva in tanta considerazione quant'era l'importanza del suo fine. Le chiese più ragguardevoli di quella età dimostrano ancora il grado di perfezione architettonica, nella quale quei superbi monumenti della pietà e della grandezza dei principi e dei popoli sono le testimonianze più luminose delle sublimi idee inspirate dalla religione per innalzare le arti al più alto grado di perfezione.

Ci ricorda quindi l'illustre autore le cattedrali di Vienna, Bamberga, Colonia, Friburgo, Meissen, Monaco, Ratisbona, Spira, Praga, Berna ed Anversa, onde sono adorne l'Alemagna, la Boemia, la Svizzera e le Fiandre.

(1) Quest'interessante memoria fu dal ch. professore d'architettura Carlo Amati tradotta ed aumentata, onde far comprendere lo stato attuale dell'arte di murare, al confronto di quella che praticavasi nel medio-evo. Milano 1828. Coi tipi Pirola.

Nell' Italia il duomo di Milano, la basilica di Monza, la chiesa del Carmine di Pavia, e presso di lei la grande Certosa, s. Marco di Venezia ed il duomo di Arezzo, di Firenze e di Pisa, sono tutti magnifici tempj di quei secoli. Nella Francia sono pure grandiose le cattedrali di Amiens, Bordeaux, Bowe, Châlons, Chartres, Coutances, Laon, Metz, Nantes, Narbona, Orleans, Parigi, Reims, Roanne, Soissons; e nell' Inghilterra quelle di Bath, Cantorbery, Durham, Exeter, Lincoln, Lichfield, Norwich, Rochester, Winchester, Worcester, Yorck, e Westminster a Londra.

Fra le profane fabbriche di tal genere sono pure sontuose quelle del palazzo di Carlstein in Boemia, di Wartbourg presso ad Eisenach, di Marienbourg sopra il Nogat in Prussia, l' antico episcopio di Mersbourg; i ponti di pietra ad Avignone, a Lione, a Ratisbona ed a Praga; il palazzo pubblico a Bologna, il palazzo vecchio di Firenze; quelli della città di Loewen, a Bruges, a Ypres nei Paesi-Bassi, ed a Padova nell' Italia, ed ivi quello di giustizia in Monza, l' ospedal grande di Milano, ed il vastissimo Lazzeretto; i palazzi di città a Perugia, Pistoja e Siena, quelli di giustizia a Parigi ed a Rouen, il palazzo ducale di Venezia ed il castello di Windsor in Inghilterra.

Tutti questi mirabili edificj, appartenenti al medioevo, sono costruzioni solide ed ornate colla maggiore eleganza, sia per la decorazione degli intagli e delle statue, sia per i vaghi dipinti delle invetriate, ed in tutte queste delicate opere vi appare, tanto nell' invenzione, quanto nella esecuzione, profondo sapere e somma maestria. Alla morte di Costantino erano, per dir così, defunte anche le belle arti; ma i santi vescovi che governavano la chiesa dal secolo IV al XIV, furono i promotori di quei vasti tempj, ove raccogliere i popoli cristiani al culto del vero Dio. Se non che a Bernward, santo vescovo di Halberstadt, pare che verso il cadere del secolo X si attribuisca di tale maniera di architettura il gusto o stile tedesco, volgarmente, per errore di

chi non è bastantemente instrutto nella storia dell'architettura, detto *gotico*, dachè i Goti non inventarono mai ordine alcuno che nelle belle arti servisse di modello, poichè il rovescio dell'Impero Romano trasse seco la decadenza dell'architettura insieme con tutte le scienze e le belle arti. Allora le leggi del bello ed il buon gusto scomparvero dall'Europa, ed alla bella architettura greco-romana successe una pesante, mostruosa, sproporzionata ed oscura, e più ancora peggiorò sotto il dominio de' Longobardi e sotto Carlo Magno. Da siffatta goffezza balzò nel X secolo ad una struttura affatto opposta, ad una leggerezza la più ardita, e sparsa ovunque di trafori. Quest'architettura fu propagata per molti secoli perfino nella Grecia, in Roma e nell'Italia tutta a dispetto di tanti antichi mommenti degni da prima della più alta stima e sorprendente ammirazione. Non mancando però questa maniera tedesca di architettare dei pregj di originalità, di magnificenza, di leggerezza congiunta ad una prodigiosa solidità, e dell'applicazione delle figure geometriche a tutte le parti componenti, riuscirà cosa grata ai leggitori il qui trovare registrato quanto disse il dottissimo conte Stratico nel suo discorso accademico, ove riconviene lo scrittore delle vite degli architetti, per avere irragionevolmente esposto il suo giudizio intorno la nostra maravigliosa cattedrale, cioè: « Che questo Duomo « per grandezza, per nobiltà di marmi, grande copia « di sculture, d'intagli e di lavori, è paragonabile a qua- « lunque degli edifizj più rinomati, ma manca d'inven- « zione, di forma, di corrispondenza di parti e di con- « nessione, che le membra vi sono trinciate, ed è un « monte traforato di marmi e di altre materie condotte « dispendiosamente da lungi, poste l'una sopra l'altra « senza gusto e alla confusa »: caratteri tutti (dice lo Stratico) dati a questa eccelsa mole senza verità di narrazione e senza linguaggio d'arte, soltanto che lo scrittore ne avesse osservato il disegno. Percioechè ognuno può riconoscere nell'originale ordinazione di questo edifizio, come l'architetto con la grandezza e regolarità

della pianta, coll' elevazione e singolarmente col modo tutto nuovo di coprirlo con piani di diversa altezza, non inclinati a foggia di tetto, i quali fanno base ed ascesa alla torre di mezzo ed all' alta guglia che forma l' apice verso cui per le proporzioni di lunghezza, larghezza, altezza, tutto l' edificio, osservato a conveniente distanza, grandiosamente piramida, e in modo sempre maestoso, o che si guardi di fianco, o nell' aspetto suo posteriore, ognuno, diceva, può riconoscere che l' architetto volle comandare l' ammirazione, e l' ottenne, presentando l' aspetto di un magnifico regio castello, e, per quanto sta all' uomo, degno del supremo oggetto della comune adorazione.

La pianta a croce, del tutto regolare, con le porte aperte nella facciata e lateralmente alle estremità delle braccia, *come in origine esisteva*, per di fuori circondata da uno stereobata continuo, ornato di buone modanature e di massa bene proporzionata alla mole, risalta con commisurati scamilli a sostenere i piloni verticali, per cui s' interrompe l' uniformità dell' esterno muro, e insieme si fa contrasto alla spinta delle volte anteriori, e a sostenere i più robusti piloni negli angoli della facciata, e dove debbono sorreggere l' alta torre di mezzo. Tutti questi piloni, mentre adornano seriamente l' esterno di questa mole, e certo con più ragione di quello che sarebbe un semplice o doppio ordine di colonne sopra piedestalli, lasciano ne' loro ben proporzionati intervalli il luogo per l' apertura de' finestroni più ampj, dove l' intervallo dei piloni per la figura ottagona nella quale termina il tempio, gli esigeva maggiori; i quali finestroni, ben lungi dal trinciare le membra, mentre alleggeriscono l' aspetto della gran mole, non ne diminuiscono punto la fermezza, ben sapendosi quanto nell' ossatura delle fabbriche gli archi nelle muraglie la rinforzino. Non mi tratterrò nel discorrere dell' interno, dove molto è da dirsi de' pregi di questo edifizio, considerato nella primitiva sua forma, e dove non ha luogo veruna delle franche asserzioni del citato scrittore .... Conchiude in fine che anche il detto gotico moderno può dare occasione di meditare: per-

cioechè se si ricercasse quale faccia di sè più bella mostra e maggiore ornamento, o una statua libera all'intorno, sostenuta da una mesola ornata e sporgente, coperta da un baldacchino piramidale situato a buona altezza, oppure collocata in una nicchia, o tabernacolo? parimente se sia più bell'ornamento quello di un frontespizio con tre statue sopra altrettanti acroterj, o pure quello di tre bene proporzionate aguglie? pensa egli che la decisione almeno non sarebbe immediata.

L'erezione di sì dispendiose e gigantesche moli esigevano mezzi e sforzi colossali! In fatto le tante pie disposizioni de' primi secoli del cristianesimo, le copiose indulgenze, le spontanee prestazioni per l'acquisto e per il trasporto dei materiali alle pie fabbriche, le regole di s. Benedetto, che vincolavano una classe di religiosi a prestare l'opera loro per l'erezione dei tempj del Signore, lo zelo dei chierici a distinguersi nelle medesime al pari di quello dei buoni secolari, contribuirono alle vaste e religiose idee di quei tanti vescovi pieni di ardore per la propagazione della religione di Cristo, e per la maestà delle chiese nelle quali se gli dovevano fare le più divote adorazioni. E siccome in quei primi tempi della Chiesa solevano, anche all'uso degli antichi Cristiani, a cielo aperto adorare Iddio, e ritirandosi nei boschi, che perciò presso gli stessi Gentili erano sacri, così si concepì l'idea di fare dei tempj che assomigliassero alle foreste nell'unire come un ammasso di alberi collegati per fare le colonne ed i principali sostegni dell'edificio, e di raccogliere negli ornati delle porte e delle finestre dei frastagli imitanti i rami e le foglie degli alberi, ed i tralci delle viti, ed i fiori delle erbe, e simili graziosi ornati della natura. Gli archi sono acuti, e le volte svelte e leggere come quelle che ci presentano le sommità degli alberi che si avvicinano nelle più alte loro frondi. A questi edificj, simboleggianti la maggiore leggerezza, non abbisognavano grandi punti di appoggio e forti rinfranchi per controspingere all'urto delle volte, per cui vi si introdusse da questo lato dell'arte un'economia fino allora ignota nella fabbricazione.

L' idea era sublime e naturale, perchè al divoto popolo, alzando gli occhi, sembrasse di vedere il Cielo attraverso delle volte, nelle quali se venivano dipinte o sculte le continuate diramazioni degli ornati analoghi al fascio arborale delle colonne, il fondo era celeste, e vi era largo campo anche di stelle auree che veniva formato perciò ad imitazione del Cielo che vi pareva sovrastare.

Alla gloria di Dio si unì quella degli uomini, ed i principi, i ricchi fecero anch' essi innalzare tempj, palazzi e castelli, sia per manifestare la loro pietà, le loro dovizie, ed anche per fini loro politici, come Galeazzo Visconti, nel principio del secolo XV, per fare obbliare ai Milanesi le chimeriche idee della perduta repubblicana libertà, li colpì di ammirazione colla fabbrica di codesto duomo, in cui duole di vedere nel suo ordine gotico inserte le porte e le finestre della facciata di ordine romano, belle sì e dignitose per sè stesse, ma sconvenienti alle restanti forme del corpo cui appartengono. Saggio consiglio però fu quello dell' architetto dirigente le costruzioni della nuova fronte del maestoso tempio, di praticare sopra le cinque finestre di stile romano negli interpilastri di mezzo, altrettanti archi di granito onde agevolare nel caso l'esecuzione di un' opera assai commendabile, senza distruggere i lavori superiori di stile gotico.

Al genio ed alle intenzioni dei vescovi e dei principi corrisposero quei pochi artisti che, sull' esempio delle società romane, si erano uniti con misteriose aggregazioni ad un corpo di artieri, i quali in mezzo alle folte tenebre della generale ignoranza dei secoli si comunicavano fra loro quei lumi che li facevano esperti non solo nell' arte di murare, ma eziandio nel taglio delle pietre, nella scultura, negli ornati e bassi rilievi, intagliati in pietra, o gettati con creta cotta macinata, o collo stucco, e sino nella formazione di solidissimi mattoni, delle tegole e degli embrici.

Queste società nella nobile e lusingante idea di essere come discesa da quella che Hiram condusse alla fabbrica del tempio e dei portici di Salomone in Gerusalemme,

aveva i suoi gradi nell'ammissione di quelli che vi entravano. Vi erano quindi i garzoni, od inservienti, i quali passavano ad essere muratori, o scultori ammaestrati nell'arte di murare e di tagliare le pietre, detti perciò anche maestri quando erano capaci di dirigere un lavoro e di eseguirlo, chiamati da ciò nei documenti antichi *magistri lapidices, magistri fabricæ*, i quali dipendevano dagli architetti, o capi maestri, e questi poi, sotto la direzione del loro gran maestro, si gloriavano di seguire nelle loro imitazioni, anche per quanto era nella loro facoltà, il grande architetto dell'universo, Iddio creatore, padre dei lumi, fonte d'infinita sapienza.

Queste compagnie vennero a tale uopo autorizzate con privilegi di papi, vescovi, imperatori e re ad esercitare la loro nobile professione ovunque fosse loro affidata la costruzione di un edifizio, senza che il corpo dei maestri del luogo potesse loro apporre ostacolo o difficoltà di sorte alcuna. Anzi se l'edificio era ecclesiastico, gli architetti della società erano decorati col nome di *rettori della fabbrica, Rectores fabbricæ*.

Questa società era regolata in modo che il capo o gran maestro ne congregava i membri del corpo misterioso in una data residenza, per ivi consultare e deliberare coi suoi fratelli d'arte negli affari sociali, per ascrivere ed accettare un novizio, o farlo passare ai gradi superiori, a seconda del suo merito di sapere e probità, o per proporre ed isviluppare le idee sopra di un progetto che intendevasi di eseguire. Questo luogo delle adunanze si chiamò *loggia*, all'esempio antico che dalle logge si soleva parlare al popolo.

Negli interni regolamenti era costituito che nessuno giammai potesse essere ricevuto nella loggia se non era istrutto nel catechismo sociale di dirigere le opere a sola gloria di Dio ed al suo culto, di vivere fedele alla sua religione ed al suo principe in qualunque forma di governo egli si trovasse, e di non agire che per il pubblico bene e con fraternevole carità verso i suoi compagni e con tutti i suoi simili. Il gran maestro di una

loggia capitale aveva sotto la sua tutela molte altre logge affigliate. L'Alemagna anch'essa fu divisa in molti *dipartimenti* di logge, ed alla metà del secolo XVI una risoluzione dell'imperatore Ferdinando I fissò a quattro il numero delle logge capitali nell'Alemagna, a Colonia cioè, ove seguì l'imperiale decreto (1), a Vienna, a Strasburgo ed a Zurigo, e poco dopo a Ratisbona, e vi erano in quelle logge vescovi ed altri personaggi di alta sfera, intelligentissimi nell'arte architettonica.

Nè i simboli di queste logge erano diversi da quelli misteriosi delle antiche fra gli Ebrei ed i primi Cristiani, mentre in alcune chiese dalle loro società costrutte vi si veggono ancora, come nella porta della cella sepolcrale all'uscita del Duomo di Wursbourg a tergo di un capitello su di un fascio di colonne, la mistica iscrizione di *Jachim*, e sopra la corrispondente colonna dall'altro lato *Booz*, ch'erano appunto le due prime colonne del tempio di Salomone, che al di lui ingresso reggevano il lacunare del pronao. Queste due colonne con tale iscrizione solevano perciò fiancheggiare le porte delle logge di queste società. Secondo le memorie raccolte da Anderson sulle regole di questi muratori od artieri, viene citato da lui come antichissimo nell'Inghilterra il rituale, o codice costituzionale, o statuto muratorio di York: ed è come un regolamento che contiene colla storia dell'architettura i doveri e gli ufficj dei muratori. Ma per quanto ci hanno tramandato la storia e la tradizione della edificazione del tempio di Salomone fino al presente, si è sempre conservata nel mondo la società dei fabbri-muratori, i quali furono dall'Italia chiamati a York dal sassone re d'Adelstam per accelerare nell'Inghilterra la ristaurazione e riedificazione dei cristiani edifizj colà dai Danesi abbattuti. Portarono quindi i maestri e gli artieri con loro i proprj regolamenti, ed ivi sotto la presidenza del principe Edwin, fratello del re, e con di lui consenso congregò i capi de' fabbri-muratori: e col mezzo di una

(1) Datato 1559.

riduzione o revisione delle antecedenti leggi e dei vecchi loro riti, fu stabilito un generale regolamento, che quel principe gran maestro volle chiamare *Regolamento di York*. Questa società de' fabbri-muratori continuò ad essere tanto florida sotto il regno di Edgar, che il vescovo s. Dunstan volle essere gran maestro, ed un secolo dopo sotto Guglielmo I il Conquistatore fu di quella società nominato gran maestro Gandolfo vescovo di Rochester. Davide I re di Scozia nel 1124 si dichiarò egli stesso gran maestro, supremo grado occupato poi nel 1471 da Enrico VII, e generalmente dai vescovi inglesi sul finire del secolo XV, fino che sotto Enrico VIII nessun cittadino poteva essere fra i candidati nei pari del parlamento, se non era *accettato muratore*, per distinguere quelli che per essere in attività chiamavansi *Franchi artieri*.

Anche i Cavalieri di Malta erano addetti a molte logge, e vi esercitavano una somma influenza. Quantunque però queste società muratorie serbassero ancora i loro simboli di *saggezza*, *forza* e *beltà*, pure la mischianza di tanti confratelli estranei all'esercizio dell'arte a poco a poco guastò le discipline architettoniche che gli avevano costituiti in un corpo morale, gli allontanò dalla prima loro istituzione, ed affatto ne alterò lo stabilimento.

Allontanate così le logge dall'antico loro istituto, le opere ritornarono ai locali operaj ed artefici, che con efficace sforzo si procurarono esclusivamente i lavori architettonici tanto per i disegni quanto per la loro esecuzione.

Non pertanto già da più secoli tali società furono accolte dai Principi, e stabilite nella Francia, nelle Spagne e nell'Italia, ove fra le altre sue epoche di rinomanza vi è quella di Siena del 1292: loggia discendente dalle etrusche, che maestre e fondatrici furono delle romane, alle quali presedevano politicamente gli stessi Edili. Anzi a tanta venerazione erano giunte per il bene e la dignità che rendevano al culto divino queste logge, che nelle italiane basiliche volevano i nostri padri vedere collocate le statue dei benemeriti patroni di tali associazioni, o

collegi, chiamati *Collegia fabrorum.* D'indi è che quelle romane legioni si onoravano di adoperare in pace le mani loro vittoriose alla erezione di que' magnifici monumenti che spirano ancora grandezza e maestà nelle rovine loro. Nè vi è perciò da maravigliarsi tanto se leggiamo che l'anfiteatro Flavio o il vastissimo Colosseo, così chiamato per la vicinanza in quel tempo della colossale statua di Nerone, sia stato eretto in meno di un lustro.

Le logge degli artieri muratori, se non avevano tante braccia quanto ne presentavano i romani eserciti, sapevano però adoperarne tante ammaestrate da una sorprendente agilità e destrezza, che direi quasi in prodigiose maniere, e con pratica dell'arte, e bene, e presto, e con mirabile solidità effettuavano le intraprese magnifiche costruzioni.

Alla decadenza però di siffatte logge muratorie si smarrirono anche le qualità che nel medio-evo rendevano considerevoli le grandiose opere di stile tedesco, o di maniera gotica. Poichè ai bravi maestri muratori sottentrarono i venali meccanici artieri, ed ai benefici e gratuiti istruttori capi maestri architetti gli ignoranti oppressori dei loro emuli, e sino dei loro allievi, ed i proprietarj degli edificj si trovarono nella necessità di pagare a caro prezzo le più difettose costruzioni; perchè ad uno svelto ed elegante disegno gotico ne sottentrò uno stolido e pesante, alla sicurezza e forza delle muraglie e delle materie per costruirle e coprirle, delle grossolane pareti composte di cattivi materiali; e finalmente apparvero le maestranze del paese guidate nè dallo studio dei greci, o romani esemplari, nè abbastanza istrutte per immaginare od eseguire le gotiche forme; per cui facendo esse sole da architetti, da operaj e da appaltatori, avidi di gloria non già, ma di guadagno anche con turpe abuso delle qualità di mercanti, fornitori ed artisti, e direttori delle opere; non si ebbero più che fabbriche goffe, deformi e mal sicure, sicchè l'architettura, ridotta ad una mescolanza di ogni cattiva maniera, cadde nell'ultimo suo avvilimento. Così fu che, posti del tutto in obblivione i precetti di Vitruvio, apparvero nella teorica, se pure ve ne esisteva, e nella

pratica, quelle barbare mescolanze che a giudizio di quel sommo maestro degradano la nobiltà dell' arte architettonica, e quella estimazione ed utilità che incorrotta ed equa dee serbare l'architetto nel supremo suo esercizio di tutte le arti alla sua soggette.

Per rimediare a questo fatale inconveniente l'I. R. Governo, pochi anni sono, adottò la massima d'istituire in Milano un collegio d'architetti, il quale unito in commissione per l'ornato sorveglia le costruzioni pubbliche e private onde deformati non fossero i fabbricati; belle, sicure, e sane riescisero le private abitazioni; magnifichi e degni della loro destinazione si vedessero sorgere di pubblici edifizj.

Vi erano, è vero, in questi nostri Stati delle antiche maestranze, che anche sotto titolo di *Abadie* presedevano alle professioni delle arti e dei mestieri, all'esercizio delle quali non poteva alcun operajo essere ammesso se, sottoposto ad un esame, non aveva riportata l'approvazione dai maestri abati, e, come dicevasi, non avesse passata l'abbadia. Ma siccome ignoravano i maestri stessi le regole dell'arte, così non potevano ad altri far apprendere quanto essi non sapevano, nè decidere sulla regolare esecuzione di un'opera della quale gli stessi non nè conoscevano, nè praticavano le buone regole.

Bisogna però che in materia di architettura negli ultimi tempi della gotica maniera antica le giuste e buone regole non si fossero nè studiate, nè adottate: imperciocchè siccome quella deviò dai caratteri e dalle forme dell'antico, e non seguì perciò nè certe regole, nè giudiziose, così essa riuscì straordinariamente goffa, pesante e rozza, come più sopra si è osservato. All'opposto l'architettura gotica moderna, o tedesca, soprabbondando a dismisura di ornamenti in ogni parte della sua decorazione, forma con ciò l'essenziale suo carattere. Non pertanto gli antichi architetti gotici nel secolo VI nella grossolana a dismisura e pesante, quanto i moderni nel XIII nella gracile, e leggere e ricca eccessivamente, pensavano di avere di gran lunga superati i Greci ed i Romani. Ep-

pure i monumenti antichi parlavano ai sensi ed i libri all' intelletto bastantemente, per disingannarsi dei loro errori, dei loro capricci. Difatti un edificio greco non ha pure un ornamento che non aggiunga bellezza al tutto, come qui ben riflette il Chambers. Le parti necessarie per sostenerlo, coprirlo e difenderlo ed ornarlo, come le cornici, gli architravi, i timpani ecc., derivano tutta la loro bellezza dalle proporzioni, dall'armonia; ogni cosa è semplice, misurata, e ristretta all'uso cui è destinata. Tutte le parti ivi sono, o vere, o verisimili. Non vi è arditezza, non vi sono colpi, o tratti, fuor della buona regola, niente di troppo elegante, o fino, per abbagliare od ingannare la vista, o di troppo grave per infastidirla. Tutte le proporzioni sono così giuste, che nessuna cosa da per sè pare troppo grande, benchè sia grande il tutto. Al contrario nei gotici edifizj si veggono delle volte stragrandi, dirizzate sopra scarne e sottili colonne, che minacciano ad ogni momento di crollare; o bassi archi sopra colonne tozze e macchinose con una forza inutilmente impiegata. Tutto è affollato e ripieno di finestre, di croci, di rose, di figure, di frastagli, trafori ed altri sottili ricettacoli di polvere e di ragnaje. Le colonne di varie forme, alte fino più di 20 o 30 diametri senza diminuzione o rigonfio: i pilastri rotondi troppo sottili, o troppo grossi per la loro altezza: le forme tutte in somma bisbetiche, e tali da non poter presentare nessuna sintesi architettonica. E sebbene in mezzo alla tanta loro gracilità molti edificj gotici sieno durati per molte età: nondimeno è sempre ingrato all'occhio ed alla mente l'aspetto che sì debole presentano, a tale che ognuno si figura ed aspetta di vederle ad ogni momento crollare.

L'architettura perciò, diceva il dottissimo Parini, è una scienza, un'arte che ha le alte e costanti sue regole come la poetica: e senza lo studio del bello, del giusto non si possono avere le idee della proporzione e della qualità delle opere e degli ornati che vi convengono, sia alla ecclesiastica, sia alla civile, o militare architettura. Soleva quindi quel gran maestro di eloquenza, come per

tutte le arti, anche per l'architettura applicare i precetti teoretici di Orazio nella sua poetica, siccome quella che una chiara e precisa legge prescrive ad ogni opera dell' umano ingegno, onde formata per l' oggetto che dee esprimere, verità e giustezza, forza e proporzione essa contenga. Siffatta legge nel rapporto di quest' arte era pur quella che Vitruvio bramava tanto fosse rispettata nelle pubbliche così, come nelle private costruzioni.

E PER FAR L' UOM PIÙ AMABILE, PIÙ PIO
L' ORNÒ DELL' ALMA IMMAGINE DI DIO. *Anguil. Met. I St. 17.*

CAPITOLO II.

DELLA SCULTURA.

Fra le arti liberali, la scultura si può con ragione chiamare la più antica e la più nobile. Se si considera la sua origine dall' uomo modellato ed animato da Dio ad immagine e similitudine di sè stesso, quest' arte viene direttamente dalla divinità: la materiale conformazione di questo Essere superiore agli altri ha insegnato il metodo di scolpire gli oggetti della natura, e pare che senza l' influenza di tal genio l' uomo stesso non avrebbe fatto gran passi verso la perfezione, potendosi riguardare questa nobile e singolar cognizione come un dono del Cielo, piuttosto che invenzione dell' uomo. Diffatti per divina inspirazione i figli di Seth furono premurosi di incidere sopra due colonne, una di mattone e l' altra di pietra, le teorie astrologiche, perchè non venissero distrutte dal Diluvio avvenire: e se si osserva in che modo siasi prodotta la scultura presso i popoli, si troverà che le nazioni le più selvagge hanno posseduto l' arte d' imitare gli oggetti della natura: diffatti le scuri, gli archi, le freccie, i vasi, le piroghe di quella gente risentono il gusto di scolpire più o meno rozzamente gli oggetti che interessavano, o toccavano più da vicino la loro immaginazione. Quando i selvaggi si sono riuniti in società, ed hanno adottato un culto, hanno estesa quest' arte alla rappresentanza di quelli fra loro che si erano distinti, ed agli oggetti della venerazione loro, naturalmente quei primi prodotti non dovevano aver molta perfezione, giacchè mancavano anche i mezzi di tagliare e modificare per la mancanza de' metalli: l' idolatria però contribuì moltissimo all' avanzamento dell' arte, perchè moltiplicò gli oggetti del falso loro culto.

La forma che prendono i corpi molli compressi dai corpi duri, e l'improuto che ne ricevono (dopo l'uso della creta fatto dal divino Creatore), ha dato l'idea di modellare: infatti le prime statue furono generalmente di terra; la facilità di maneggiare l'argilla colle mani e qualche pezzo di legno ha dovuto dare la preferenza all'uso delle terre fino a tanto che si progredì nella cognizione collo studio e colla pratica: da questo motivo ne venne l'osservazione di Prasitele: « che l'arte di modellare figure di terra era la madre naturale di quella di far figure di marmo e di metallo, la qual ultima non apparve mai perfetta che circa 300 anni dopo la fondazione di Roma, benchè la prima giungesse al suo colmo molto tempo avanti ».

L'ispezione attenta fatta da alcuni viaggiatori sopra molte statue di bronzo rinvenute fra le rovine egizie ha dovuto convincerli che quelle opere di remota antichità non la cedono a tante altre greche ed italiane, tanto per l'espressione degli oggetti, quanto per il buon gusto, la finezza del lavoro, la bontà del metallo e della doratura, per cui si può asserire che la perfezione era già a quei tempi ad un grado inarrivabile.

Gli abbozzi di scultura che la natura offre accidentalmente, hanno svegliato il pensiero di tagliare e scolpire il legno, la pietra ed altri corpi duri. Quest'arte deve aver preceduto la pittura, la quale esige delle artificiali preparazioni.

Diverse sono le opinioni sull'origine della scultura. Alcuni fanno partire dall'Etruria e dalla Grecia l'arte di fare le statue ed i rilievi di terra e di legno, fino a che il lusso spinse all'uso dei marmi, dei bronzi e di altre preziose materie. Altri dall'Asia, e particolarmente dalla Caldea e dall'Assiria, e taluni dall'Egitto ripetono questa e le altre arti di lei sorelle.

Un pentolajo di Sicione, detto Dibutades, fu creduto il primo scultore greco, così Teodoeus di Samo. Si narra pure che Demarato, padre di Tarquinio maggiore, portò la scultura in Etruria col mezzo di *Encirapus* ed *Enti-*

gramus, che lavoravano per eccellenza, e la comunicarono ai Toscani. *Chalcosthes* ateniese adornò la sua casa con gran numero di figure di terra. Demofilo e Gorsano arricchirono il tempio di Cerere con immagini pure di terra. L'idolatria fece immaginare e figurare dei Numi dei quali se ne fecero le statue per conservarne la memoria loro, ed offrirvi i sacrificj. E se i primi rozzi abitatori del mondo non fecero con materie informi, che emblemi o simboli, i popoli colti non tardarono a lavorare delle statue con miglior gusto. Le statuine d'argento infatti che Rachele involò al suo padre Labano, erano piccoli idoli di figura umana. E siccome queste figure allontanavano gli uomini dalla giusta idea di un Dio solo, che nessuno cogli occhi poteva vedere, egli vietò al suo popolo d'Israele di avere statua alcuna: comando per lui ripetuto da Mosè nel deserto.

Nelle Indie, nella China, nel Giappone ed in America si scorgono non pochi monumenti che indicano la cognizione e la pratica della statuaria e del rilievo presso quei popoli. In tesi generale però è ovvio il conoscere che l'ombra di un corpo qualunque, alla luce esposto, ha data la prima idea del disegno, ed il corpo stesso somministrò quella d'imitarlo nella scultura. Nino, figlio di Belo, o Nembrot, fece erigere le statue nel tempio dedicato al padre, ciò che diede origine all'idolatria, giacchè la principale era quella di Belo detto Baal, o Beelphegor. In seguito Semiramide fece tagliare il monte Bastigone, o Bagistone, in forma di statua con cento delle sue guardie. Si racconta pure che la stessa principessa si era fatta rappresentare in mezzo a tante statue di animali dipinti al naturale, oltre le due famose di Belo e di Nino coi principali ufficiali di corte, in bronzo, e quelle in oro massiccio di Giove, Giunone e Rea collocata sopra la cima del tempio, con davanti una tavola d'oro lunga 40 piedi e larga 15, sopra la quale erano due urne, due bracieri e tre coppe d'oro di peso enorme. Queste maraviglie, poco attendibili, come lo è anche l'asserzione che abbia portate le arti in Egitto e nella Tebaide colle

sue conquiste, non tolgono però la verità che la statuaria vi fosse coltivata con magnificenza. Abbiamo poi dalla sacra Storia, che Nabucodonosor fece fare una statua d'oro alta 60 cubiti e larga 6.

Gli Ebrei conobbero la statuaria da gran tempo, come lo comprovano gli idoli da Rachele rubati a Labano suo padre, il vitello d' oro fatto nel deserto, ed i Cherubini che adornavano l'arca, oltre il tempio, le statue, i bassirilievi, il trono, i vasi d'oro, le colonne di bronzo ed altre opere di metalli fusi, fatte dal celebre Hiram di Tiro per ordine di Salomone.

L'Egitto, che si può considerare come la culla di tutte le arti, è stato la sede anche della scultura: ivi fu coltivata con successo, e fu portata ad un alto grado di finezza e di grandiosità, come lo attestano i monumenti, le statue ed i rilievi in legno, terra cotta, marmi, pietre fine e metalli d' ogni genere, non ommettendo gli idoletti, gli emblemi religiosi, gli anelli, le colonne, i vasi e mille altri oggetti di marmo, pietre fine, legni, metalli e simili, di un travaglio squisito e di buon gusto: anche i colossi superstiti alla distruzione delle barbarie e dei secoli assicurano che quella contrada produsse artisti eccellenti ed arditi, fossero quelli nazionali od esteri.

La descrizione del famoso labirinto, che conteneva ogni genere di ricchezza in architettura e scultura, sorpassa l'immaginazione. Chi sa quali capi d' opera comprendeva quell' edificio? Peccato che tutto sia scomparso! Naturalmente tanto in quel paese, quanto in altri la scultura da principio sarà stata goffa ed imperfetta, rappresentando statue informi e quadrate che terminavano in guaina colle braccia pendenti, attaccate alla vita, le coscie, le gambe ed i piedi insieme uniti senza atteggiamento e senza correzione; ma il tempo, l'eccitamento, la ricompensa ed il buon gusto dei principi ne avrà promosso il perfezionamento.

Sesostri fece porre avanti il tempio di Vulcano una statua che lo rappresentava con quella della regina moglie, eseguita con un sol masso alto 30 cubiti, avente quattro

figli accanto, dell'altezza di 20. Si parla anche di un'opera meravigliosa, consistente in una statua di Osiri, formata di diversi metalli e pietre fine, nella quale entrarono i profumi con cui erano stati imbalsamati i corpi di Osiri e di Apis, e tutto era di color turchino o celeste: composizione che sente il bizzarro, e merita poca fede.

Verso l'anno del mondo 2600 circa passò la scultura colle altre arti dall'Egitto in Grecia per mezzo de' Fenici. Cadmo, nipote di Agenore, che regnò in Tiro, portò la scultura nella nuova Tebe, città cui diede tal nome per indicare che deriva dalla gran Tebe d'Egitto. Nel 2644 surse in Atene l'ingegnoso Dedalo, il quale si distinse col far le statue movibili, andò in Egitto a studiar quel labirinto, sul cui modello fece in piccolo quello di Creta, che riuscì mirabile, e stimato un capo d'opera: si diffuse in tal maniera l'arte per la Grecia, e con buon esito. Il cavallo di Troja, lo scudo d'Achille, il palladio dei Penati, e gli idoli di Samotracia, portati da Enea in Italia, e tante altre opere ne fanno certa prova dell'avanzamento della statuaria in quel paese. Omero descrive nel palazzo di Alcinoo alcune statue d'oro rappresentanti dei giovani con torchie in mano. Al tempo di Pausania vedevasi in Argo un Giove di legno, stato trovato nel palazzo di Priamo. Una ragione poi per cui la scultura venne portata in Grecia al più alto grado di perfezione, si è, perchè la maggior parte delle statue essendo nude, come rappresentanti lottatori od altri esercizj ginnastici in che la gioventù di que' tempi faceva consistere la sua gloria, gli artisti avevano sotto gli occhi dei modelli di belle forme: a Roma invece ed altrove essendo le persone vestite ed ornate secondo i loro costumi, pochi contorni rimanevano da esprimersi e presentarsi allo sguardo dello spettatore, e quindi minor espressione esibivano le opere loro.

Quando Didone fuggì da Tiro per la persecuzione di Pigmaglione suo fratello, portò a Cartagine l'architettura e la scultura. Eravi una statua d'Apollo in oro nel tempio eretto sul Porto, la quale fu messa a pezzi dai sol-

dati di Scipione, e ne ritirarono il prezzo di sette mila talenti.

Il trionfo di quel vincitore era corredato di tante belle statue antiche, sculture, patere, vasi, scudi ed altri generi lavorati in metalli d'oro, d'argento ed intarsiature d'ogni specie, che furono la meraviglia di Roma.

Fidia ateniese fiorì nella 83.ª olimpiade, circa a 300 anni dalla fondazione di Roma, e si rese illustre fra gli scultori. La sua Minerva d'oro e d'avorio, alta 25 cubiti, ed il Giove Olimpico furono opere sorprendenti. Vennero in seguito Policleto di Sicione, Mirone e Lisippo, al quale solo fu concesso l'onore di gittare la statua di Alessandro, Prassitele, Scopa e Briaxis, Luchares e Timoteo, dei quali alcuni lavorarono alla famosa tomba di Mausolo, ed altri furono scultori secondarj, assunti dai primi nei proprj lavori.

Il celebre Lisippo ebbe la sorte di riparare agli Ateniesi il grave torto della condanna di Socrate, colla statua di bronzo fatta di sua mano, e posta nella cappella che a quel filosofo, come ad un semi-Dio, si erse a vendicar la sua memoria dai suoi calunniatori, che furono banditi o condannati a morte.

Dalla Grecia la scultura passò in Roma, ed ivi fece grandiosi progressi. Si crede che la prima statua comparsa al pubblico in Roma fosse quella di Orazio Coclite: in seguito alla vista dei bei modelli recati dalla Grecia, e degli artisti stessi che vi lavoravano, si estese celeremente la scultura a segno, che quando Marco Scauro Edile fece costruire il famoso teatro, lo adornò di tre mila statue di bronzo. Oltre le statue ed i bassi rilievi ne' marmi, ne' bronzi, ecc., si perfezionò la scultura nel finissimo rilievo delle pietre fine, cavando partito dai diversi colori degli strati per ritrarne delle figure vestite od adorne di corone, velature e simili, ed anche di questo genere si hanno delle prove non solo dalle greche, ma anche dall'egiziache e dalle itale produzioni. Se si facesse il confronto fra i rozzi abbozzi dei selvaggi, e le opere nobili e finite che vennero in ap-

presso, si troverebbe che la posizione geodetica, il clima, i regolamenti ed altre circostanze furono la causa del maggiore o minor perfezionamento di quest'arte che si è estesa all'uso dei metalli, de' marmi, de' legni, delle terre e fino della cera, ed altre curiose composizioni.

Non contenti gli artisti di aver portata la scultura alla magnificenza, vollero spingerla al gigantesco.

Fra le statue che Lucullo portò a Roma ve ne era una di Apollo dell'altezza di 30 cubiti, superiore a quella del colosso di Rodi fatto da Cares, discepolo di Lisippo. Da questo colosso venne l'idea a Nerone di farne un simile nella sua statua modellata su quella di Mercurio, alta 100 piedi: quella di Nerone in bronzo era alta 110 piedi. L'Egitto possiede ancora diversi di questi colossi; il Tibet, la China ed altri luoghi contano alcuni monti ridotti a statue. Dinocrate, architetto di Alessandro, presentò a quel principe un piano di ridur il monte Ato ad una statua tanto grande del medesimo, in una di cui mano sostenendo un cratere doveva formarsi un lago, e nell'altra stabilire la pianta di una città. Questa stravagante proposizione produsse all'artista la direzione della nuova città di Alessandria in Egitto.

La passione di possedere i miracoli della scultura ha portato dei grandi uomini a spese immense. Si conta fra le altre che Abderamen II di nome, re arabo del secolo IX, in Ispagna fece fabbricare nella nuova città presso Cordova, detta Zehra dal nome della schiava sua favorita, a cui la dedicò, oltre mille opere ricchissime d'ogni genere, molte statue d'oro rappresentanti diversi animali che versavano dalla bocca in vasi di alabastro acque odorifere ed aromi dell'Arabia.

Colla grandezza dell'Impero Romano pervenne la scultura alla perfezione ed alla magnificenza; si sostenne fino a Marco Aurelio, da Comodo fino a Costantino cominciò a rallentare, e col trasporto del seggio imperiale da Roma a Bisanzio terminò di perdersi il buon gusto per questa e per le altre belle arti.

I Vandali ed altri barbari che invasero l'impero, ro-

vinarono la maggior parte dei prodotti della scultura per un lato, i seguaci di Maometto per l'altro l'involsero nelle tenebre, e per ultimo gl' Iconoclasti ne compirono la distruzione.

Dopo una serie di disgustose vicende, nel 1500 Nicolao da Pisa studiò i bassi rilievi greci, e cominciò a dar anima alla scultura. Ghiberti, Donatelli e Brunelleschi continuarono a sollevarla. Ghiberti modellò e fece le porte a rilievo del battistero di s. Giovanni, che Michelangelo giudicò degne di essere portate al paradiso. Vennero in appresso Bertoldo, Michelozzo, Verrocchio, Leone Battista, Alberti, Michelangelo, Della Porta, Bernino, Properzia de' Bassi bolognese, Sansovino, Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini, Strozzi e molti altri, fino all'incomparabile Canova. Dall'Italia, e più precisamente dalla Toscana, si diffuse quest'arte in Francia e ne' Paesi-Bassi.

Francesco I, re di Francia, fece fiorire Goujon, Ponce, Barthelemy, Jaques d'Angoulême, Pilon, ecc. Si stabilì un'accademia che venne protetta da Colbert e da Luigi XIV.

Gli scrittori che fecero menzione della scultura antica e moderna, se all'arte di tagliare le pietre posero mente, la trovarono soltanto in uso nei tempi di Tesostri, che è lo stesso che Esculapio, discendente dalla stirpe di Can, e primo maestro di botanica, vissuto circa l'anno 2000 del mondo.

Alcuni a diversi altri tempi ascrivono quest'arte a norma delle notizie dell'abate Lanzi, riferite nella *Poligrafia fiesolana* del 1824.

Prima però di porre termine a questo argomento mi parebbe di non averne sostenuto tutto l'incarico se non vi aggiungessi alcuni altri fatti e riflessi che scorrono alla storia della scultura ed alla più estesa illustrazione delle opere insigni che la mente umana immaginò ed eseguire seppe in vari tempi e luoghi delle più colte e delle antiche e moderne nazioni del mondo, e che ora al vizio ed ora alla virtù servivano di omaggio e di monumento.

Se la statua di Venere infatti nell'Asia e nell'Europa

fu l'oggetto di un culto dissoluto, quella di Marc'Aurelio in Roma fu testimonianza resa ad un benefattore dell'umanità. La statua però di quel filosofo imperatore era stata fusa in più pezzi separati, che furono messi insieme con chiodi, e da poi ripuliti collo scalpello.

Ercole all'immagine di Bacco si accinge alle più grandi imprese. Cesare vede la statua di Alessandro, e lascia cadere le armi per ammirazione di tanta gloria. Un moderno Alessandro vede in Parigi la statua equestre di Napoleone, e commosso alla ricordanza delle di lui gesta, impedisce alla stolta plebe che sia al suo sguardo atterrata.

Nell'Egitto e nell'Asia non si conoscono scuole di scultura prima della greca. Tutta l'arte degli Egizj si riduceva a far delle figure senz'azione, come ho più sopra accennato. Tal era la statua di Memnone, tanto da loro venerata. Dedalo, discendente dai re d'Atene, fu il fondatore di quella scuola. Egli vi inventò eziandio la scure, il livello, la sega, la colla forte e di pesce. Fabbro e scultore meraviglioso, alle statue, che nell'Egitto si facevano colle rozze forme delle mummie, die' occhi, mani, piedi, vita ed anima. Platone ed Aristotile, ammiratori di sì grande artista, affermarono che le sue statue andavano anche come i viventi. Ma queste bizzarrie non davano lustro alla scultura, qualunque ne fosse il loro meccanismo: per cui lo stesso Platone disse poi che sarebbero stati ridicoli ai suoi tempi tali statuarj. Dedalo, rifuggitosi in Creta, si ricovrò in Egitto, ove debb'essere morto, dopo avere ivi fatto il vestibolo del tempio di Vulcano a Menfi.

Nè perchè l'architettura ridotta ad arte essere debba maggiore di età, è meno evidente che fu sopravanzata dalla scultura, perchè questa è tutta natura, e quella artificio, ed è d'altronde più ardua cosa l'imitare l'opera di Dio che quella degli uomini.

I precetti della scultura sono perciò d'ogni altra arte sorella, più rigidi nel disegno e nei contorni, perchè vi manca l'effetto magico della pittura e della decorazione

dell' architettura. Il colorito perciò, od altra sopraggiunta, non debb'aver parte nella scultura, la quale non dà che delle nudità o delle semplici vestimenta colla più grande parsimonia. Non si può correggere nella scultura l'errore: e perciò il modello debb'essere ben esatto. L'anatomia è quindi allo scultore più che necessaria: e perciò egli è più creatore del pittore e dell'architetto. L'esprimere la forma dei muscoli non rende il sentimento, e l'effetto non è che per metà: chi lo raggiunge è sublime.

Con questi precetti il sapere ed il gusto greco diè vita alle statue del *Gladiatore*, dell'*Apolline*, del *Laocoonte*, dell'*Ercole Farnese*, del *Torso*, dell'*Antinoo*, di *Castore e Polluce*, dell'*Ermafodrito*, della *Venere dei Medici* e della *Niobe*.

I *due cavalli*, quelli di Marc'Aurelio al Quirinale, o Monte-Cavallo, di Fidia e di Prassitele, e quelli di Venezia, che si pretendono di Lisippo, sono pure tante opere alle quali il greco scalpello seppe dare anima e moto.

La scultura dovette cominciare coll'argilla, ad imitazione del fango o della creta da Dio usata; per cui le prime statue furono di terra, e, secondo alcuni, colorate di rosso: poi adoprarono i legni degli alberi, indi si usarono le pietre ed i metalli, e finalmente si diede forma anche al candido e duro avorio.

In Grecia i marmi si tiravano, come i migliori, a tale uopo dalle isole di Paros (1) e Chio. Callistene Ateniese faceva le sue opere di creta seccate al sole. Quando poi gli antichi volevano scolpire in legno le loro statue, si servivano del *bosso*, come nell'Apolline di Sicione, del *cedro* nella Diana di Efeso, del *limone* nel Mercurio sul monte Cilene, della *palma*, dell'*ulivo* e dell'*ebano* ond'erano fatti Giove, Giunone e Diana, pure in Efeso.

Gli Egizj, che ne passano per gli inventori, non vi ebbero la gloriosa parte dei Greci e dei Romani. Se vi

(1) Παρος, insula maris Ægæi, una Cycladum, nobilis marmore candido. *Forcell. in verb. Paros.*

si trovavano delle belle sfingi antiche, sarà qualche greco che ve le avrà fatte, come i nostri artisti fanno delle opere alla chinese ed all'indiana. Gli Egizj prendono le misure di rapporto dal grande al piccolo; i Greci a colpo d'occhio.

Passò la scultura in Roma coi capi d'opera ivi portati dalla Grecia da Marcello, Scipione, Paolo Emilio ed altri consoli trionfatori dell'Asia, della Macedonia e della Grecia. Corinto ne fornì degli eccellenti al console Mumio, che li fece trasportare per appalto a Roma. Bisogna, dice un critico scrittore, che questi luminosi acquisti, sino ad un certo punto, come quelli di Verre in Sicilia, non sieno seguiti con molta delicatezza; poichè Cicerone riflette che quando il venditore non è libero di smerciare le sue cose al loro prezzo, non vi è da lui un atto di vendita, ma una violenza che soffre. Ivi intanto su quei modelli si studiò la scultura. Uno schiavo che vi fosse riuscito, era un tesoro per il suo padrone, e gli accordava in premio la libertà.

Il secolo di Augusto ci presenta i progressi dei Romani nella scultura: come il busto di Agrippa suo genero, ornamento poi della galleria di Firenze: quello di Cicerone in casa Mattei, i capitelli corinti delle colonne del tempio di Giulio Cesare in campo Vaccino sono i monumenti di quest'arte in Roma. Virgilio e Plinio però assicurano che i Romani, emuli dei Greci nell'arte di governare, li riconobbero maestri nelle belle arti dell'umano ingegno. Le figure romane esprimevano la nazionale loro fierezza e maestà: le greche si esibivano colle natie e neglette loro grazie. Egli è perciò che Tarquinio aveva fatto, come da Tregella nel Lazio, venire a Roma Turiana d'Etruria per fare il Giove Capitolino ed il suo carro e l'Ercole. Così Nerone fece venire dalla Grecia Zenodoro per fare eseguire, oltre del Mercurio, il superbo *Colosseo*, cui Vespasiano fece levare la testa per mettervi quella di Apolline cinta di raggi. Questo greco scultore lavorò poi in Italia e nell'Auvergne in ogni genere di scultura.

Gli antichi Persiani non si fecero conoscere nella scultura, perchè non avevano mai fatte statue ai loro Dei. Gli Ebrei, che pure non potevano fare immagini di tali Dei, ebbero i loro cherubini e tutti i simbolici monumenti del tempio di Salomone; ma erano ben indietro della bellezza greca, più ripetuta nella maggiore quantità degli scultori che dei pittori, per testimonianza di Pausania.

La perfezione nella scultura si perdette in Grecia con quella delle altre arti, colla perdita della sua libertà. In Roma cominciò più tardi, e finì più presto. Già languiva sotto Tiberio; si estinse sotto Nerone. Il busto di Caracalla è l'ultimo sospiro della romana scultura. I cattivi bassi rilievi dell'arco di Severo, e quelli dell'arco di Adriano, trasformato in quello di Costantino, si veggono di ben poco industre mano. Morta del tutto, alla presa di Roma da Alarico, rinacque sotto i pontificati di Giulio II e Leone X, e diede il nome ed il lustro alla moderna scultura, che in Italia ed in Francia brillò nelle opere di Michelangelo e di Goujon che lo imitò. La Tomba del cardinale di Richelieu ed il Ratto di Proserpina di Girardon: la Fontana della piazza Navona e l'Estasi di s. Teresa del cav. Bernini: il grande basso rilievo di Algarde; ed i ss. Pietro e Paolo in aria minaccianti Attila presso Roma, onorano il secolo loro. Quella famosa apparizione fu dipinta da Raffaello, ed occupò lo scalpello di quello scultore verso la metà del secolo XVII.

Si copiano ancora in Roma il Gladiatore moribondo, il gruppo di Papirio e l'Arrotino. Michelangelo col suo Mosè non vantò mai di avere eguagliato il Laocoonte; e più che il suo, lodava il Cupido di Prassitele: ma tutti i cuori sensibili ammirano nello scalpello del Buonarotti la greca bellezza.

I Goti non seppero mai dare alle loro figure nè grazia nè movimenti: avevano esse bisogno di portare fuori della bocca i nomi dei soggetti scolpiti: tanto erano lontani dalla verità dell'oggetto rappresentato. Fra le arti,

la scultura, come la più difficile, è la prima a cadere nelle nazioni, che non hanno la libertà e la gloria di associare gli artisti alle più brillanti azioni loro ed agli illustri loro nomi. La scultura in bronzo per le stesse ragioni fu più elegante nella Grecia che altrove, e non se ne conosce il metodo di sua esecuzione, quantunque di tali opere i tempj, i teatri, le piazze, i palazzi ne fossero pieni.

Passarono anche le opere colossali a Roma, come l'Apolline del Campidoglio, che Lucullo vi portò dalla Apollonia Tracia, il Giove di Claudio consacrato nel campo di Marte, ed il Giove fatto da Lisippo a Taranto. Questi grechi bronzi erano coperti di un bitume, o pece, per conservarli: mentre l'indoratura dei bronzi non fa buon effetto, perchè la statua viene illuminata spesso dove non occorre. Più tardi vennero i bronzi coperti da una materia più sottile. Secondo Plinio, la prima statua fusa a Roma fu una Cerere consagrata da Spurio Cassio, ucciso da suo padre per avere aspirato al regno: tanto i Romani cessavano da essere padri per essere cittadini!

Lisippo di Sicione, contemporaneo di Alessandro, solo come Apelle nella pittura, poteva rappresentarlo in marmo od in metallo. Nerone ebbe la statua più bella in bronzo, ma dorata la degradò, per cui si dovette ripulirla. Nelle terme di Agrippa vi era un uomo che esciva dal bagno, che Tiberio se lo aveva preso, ma dovette restituirlo al popolo.

Lisistrato suo fratello inventò le statue dei ritratti in gesso: cominciò dal mettere del gesso sulla figura che voleva rappresentare, e poi vi colava la cera per farne il modello: e se prima si facevano delle teste, egli ne fece di somiglianti.

Mirone d'Atene, discepolo di Policlete, imitò nelle statue le bestie: ed è celebre per una vacca che sembrava viva tra gli animali. Fece anche statue di figure umane di maravigliosa bellezza. Angelade di Argo, contemporaneo di Onatas, eseguì molte statue ad Egio nell'Acaja, e fra tante i due graziosi giovani dei, Giove ed

Ercole; perchè il più bel giovine del paese ne era di quelle Divinità il sacerdote: fatto pubere, ebbe un successore. Agesandro di Rodi fece il gruppo di Laocoonte con Possidoro ed Atenoro suo compatriota. Apollonio e Taurisco di Rodi lavorò il bel gruppo del toro *Farnese:* Basiche di Magnesia, del quale Diogene Laerzio e Pausania ne fanno sì nobile ricordanza, fece moltissime opere distinte, tanto nelle statue quanto nei bassi rilievi. Più celebre per altro è Callicrate, che si vanta dagli scultori per avere inciso un verso di Omero su di un grano di miglio, e fatto un carro di avorio che si nascondeva sotto l'ala di una mosca, e delle formiche di avorio, delle quali se ne potevano distinguere le membra! Metteva dei peli e della seta nera presso le sue opere, per far vedere da una parte la bianchezza dell'avorio e dall'altra la delicatezza del lavoro!!

Ctesila eseguì in bronzo un moribondo esprimente il suo stato in modo che gli appariva quanto gli restava di tempo a spirare.

Fidia di Atene coll'inarrivabile suo scalpello trasse da un marmo, dai Persiani preparato per farvi incidere la presunta loro vittoria sui Greci, il trofeo di Maratona, la celebre Minerva ed il Giove Olimpico posto fra le VII meraviglie del mondo. Alla di lui vista, si domandava fra gli artisti se Giove era disceso dal cielo, o se lo scultore vi era asceso per eseguirlo. Nello scudo di Minerva, di oro ed avorio, alto 39 piedi, rappresentò egli nel contorno il combattimento delle Amazzoni, e nel centro quello dei nove Giganti: nella calzatura quello dei Centauri e Lapiti, e sulla base la nascita di Pandora. L'asta era appoggiata su di un serpente ed una sfinge di bronzo. Alcamene, pure ateniese e discepolo di Fidia, fece la Venere *al Giardino.*

Policlete di Sicione perfezionò la scultura col darne le regole più chiare e meglio considerate di quelle di Dedalo: esse insegnavano la grazia e la correzione dello stile. Anzi oltre tante gentili sue statue, egli ne fece una appunto chiamata da lui la *Regola* dell'arte sua, perchè

servisse di legge e norma agli scultori; e spinse la statuaria a fare le figure su di un sol piede in bronzo, ed in altre materie dure. Viene anche celebrato Bise di Nassia per avere trovato il metodo di tagliare le tegole dal marmo di cui coprì il tempio di Cerere in Eleusi. Egualmente famoso per il taglio dei marmi fu Callimaco, autore della *lampada d'oro* che si vedeva nel tempio di Minerva Peliade in Atene, la quale con un lucignolo di amianto si empiva d'olio una volta l'anno, e ardeva giorno e notte, come lo attestano Pausania e Plinio il naturalista (1).

Prassitele fece il suo Satiro, il suo Cupido, che Frine, di cui era invaghita, si fece dare, e lo portò a Tespi sua patria, la sola statua rispettata da Mumio, e diversa dall'altro suo Cupido rapito da Verre in Sicilia. Fece anche due Veneri per quei di Coo: l'una nuda, l'altra velata, a prezzo eguale. Quei cittadini scelsero la meno bella, ma pudica; la nuda fu presa da quei di Gnido. Cassiodoro suo figlio fece le tre Muse del monte Elicona; la Pace per gli Ateniesi, tenente Plutone in seno.

Calete di Londa fece il famoso *Colosso di Rodi* in 12 anni senza finirlo, perchè sbagliatosi nella somma di 300 talenti (un milione 400m. fr.), ne chiese la metà soltanto di quanto gli occorreva a sì grand'opera, per cui si diè la morte.

Salpione di Atene eseguì il grandioso vaso dell'acqua lustrale degli antichi: ora è a Gaeta per uso del battesimo.

Scopa, nato in Parro, lavorò in Efeso, e per il mausoleo, ossia la tomba di Mausolo, fatto fare dalla sua vedova Artemisia. In quest'opera grande e sontuosa lavorarono con lui anche Agesia di Efeso, Glicone e Cleomene ateniesi, Apollonio ed Eubolo figlio di Prassitele. Fece pure la bella colonna di Diana in Efeso e la Venere trasportata a Roma, ed altre distinte opere, ivi pure condotte. Leocare, rivale di Scopa, che pure con Briassi e Timoteo travagliò alla tomba di Mausolo in

(1) Lib. XXXIV, cap. 19.

Caria, fece un Ganimede rapito dall'aquila, un Giove ed una statua rappresentante il popolo di Atene.

Lisia fece di un sol pezzo un carro a quattro cavalli, cui sedevano sopra Apollo e Diana, che Augusto mise su di un arco consagrato alla memoria di suo padre in Roma.

Le tre Grazie coperte nella cittadella di Atene si attribuiscono a Socrate, che dalla scultura diceva essergli insegnati i precetti della filosofia. Non v'è dubbio che quelli cavati dalla natura e dalla virtù sono i migliori in ogni genere di arte e di scienza.

È celebre nelle greche arti l'opera di Isicrate, che fece in marmo quella cortigiana di Atene, la quale, messa alla tortura per manifestare i congiurati contro Iparco, figlio di Pisistrato, si fece tagliare la lingua, per cui gli Ateniesi le fecero inalzare la statua di una lionessa senza lingua, dal suo nome così chiamata per il sommo servizio reso alla civica fedeltà.

Xenofonte d'Atene fece ivi l'ingegnosa imagine di Plutone in braccio della fortuna, per esprimere che senza di questa non si fanno le ricchezze.

Passando adesso ai moderni scultori, per le sopra allegate considerazioni io non intendo già comprendervi i Goti, ma i celebri maestri delle altre civilizzate nazioni, che si sono illustrati dopo il secolo XVI, in cui, come bene osserva M. Jaucourt, fecero risalire le belle arti in Italia, come in proprio loro nido. Non bisogna per altro coprire d'ingrato obblio il Margantone tóscano, che già nel secolo XIII si era distinto in Roma colla tomba di Gregorio X, e Benevenuto Cellini fiorentino, che nel secolo XII diè ottimi precetti sulla scultura, ed ebbe rinomanza pe' suoi mirabili lavori in oro ed argento.

Eminente però dee dirsi fra tanti degli itali genj il grande Michelangelo Buonarotti, che, giovanetto di pochi anni, portò lo stupore in Firenze colla testa di un vecchio Fauno, e con una maravigliosa statua di Ercole, e pochi anni dopo col s. Giovanni Battista, e con un Amorino, il quale trovato poi sotto terra, dove l'aveva nascosto

per evitare, siccome credeva, i rimbrotti da' suoi maggiori, venne, da chiunque lo vide, riputato opera di scalpello greco. Portatosi poi a Bologna con Giulio II, oltre il bell'Angiolo che aveva precedentemente lavorato, gittò la rinomata statua di bronzo di quel guerriero pontefice, il quale quand' ebbe osservato il modello, domandò all'artefice se l'azione era di benedire o maledire: *Avvisa i Bolognesi*, così rispose il grande artefice, *di essere in avvenire più cauti*. Qual elogio poi non si darà al maestro suo scalpello quando si osservino e la famosa Pietà eseguita in Roma, ed il mausoleo di papa Giulio, e quelli pure fatti in Firenze per Giuliano e Lorenzo de Medici, ed il Bacco, ed il Cupido dati ad Isabella d'Este, oltre non pochi altri suoi mirabili lavori, coi quali per verità pareggiò il bello antico? come non ammettere che Michelangelo fu il più celebre e più dotto scultore che sorgesse dopo che in Italia vennero ristorate le arti?

Imitatore di Michelangelo fu il Bandinelli Baccio di Firenze nel cominciare del secolo XVI, il quale osò di restaurare il braccio destro del Laocoonte, e fece poi molte belle opere in patria ed a Roma.

Nel secolo XV già Andrea Verrocchio, fiorentino, in patria come in Venezia aveva fatte bellissime opere: ma quella più degna d'essere ammirata è un ragazzo pescatorello all'amo: e Donato, pure fiorentino, allorchè fu impiegato dal Senato veneto per l'equestre statua di Gatta-melata, perfezionò la sua grandiosa Giuditta che taglia la testa ad Oloferne. Andrea Pisani, loro compatriota, ornò a Firenze la chiesa di s. Maria del Fiore.

Verso la metà del secolo XVI ebbe pure nome nel gettare in bronzo Francesco Rustici fiorentino; e lavorò in Francia sotto Francesco I reduce dalla Spagna; come pure Francesco Mocchi, da Montevarchi (castello nel distretto di Firenze), uno de' più abili e più intraprendenti scultori del secolo XVII, il quale disegnò, modellò ed indi personalmente gettò in bronzo le due colossali statue equestri esistenti nella piazza di Piacenza, rappresentanti l'una

il duca Alessandro Farnese, l'altra il duca Ranuzio di lui figlio. La prima delle statue a fondersi fu quella del duca Ranuzio, la quale è comunemente riputata la più ben eseguita. Essa venne trasportata dalla fonderia, in allora situata dove oggidì vi è l'albergo di s. Marco, nella pubblica piazza nel 19 ottobre 1620, e dopo essere stata collocata sui grandiosi piedistalli di marmo, ricchissimi di fregi, puttini, bassirilievi ed inscrizioni in bronzo, venne esposta al pubblico sguardo con civico tripudio il 13 dicembre detto anno. L'altra, trasferita dalla fonderia nella piazza suddetta nel dì 29 ottobre 1624, fu egualmente scoperta nel giorno 6 febbrajo 1625.

Le statue ed i cavalli sono ciascheduno di un solo intiero pezzo di getto, e non già di varie parti separatamente fuse, indi unite e saldate, come volgarmente si crede. L'altezza di ciascun cavallo, incominciando dalla base superiore del piedistallo sino alle spalle del cavallo stesso, è di 12 palmi romani, corrispondenti a met. 2, 68.

Dal Mocchi furono pure disegnati i piedistalli ed ogn'altro accessorio, ma questi furono eseguiti da diversi artefici, cioè da Pasquale Pasqualini, da Innocenzo Albertini, da Orazio Albrici e Lorenzo Lancisi. Le due epigrafi incise in grandi piastre convesse di bronzo furono dettate da Bernardo Morando piacentino.

La spesa sostenuta dalla comune di Piacenza per l'erezione di questi grandiosi monumenti ammontò, secondo il Poggiali, alla somma di scudi romani 44,107, 8 paoli 7/8, corrispondenti a franchi 237,741, 51. In questa somma però non entra la spesa della fattura dei molti ornati di bronzo che arricchiscono i piedistalli. Essa per verità dev'essere stata assai vistosa, ne si conosce; leggendosi soltanto nel libro delle ordinazioni della comunità di Piacenza, che al Mocchi venne pagata ogni sua opera, secondo la stima fattane dal sig. Giovanni Belanda, scultor milanese.

Il dotto canonico Boselli, istoriografo piacentino, fa ammontare la spesa totale e complessiva a scudi romani 50,000, ossia a franchi 269,500.

La Toscana, sempre feconda di genj, arricchiva tanto di distinti artisti in genere di scultura a scalpello e di fondería molti altri Stati, e non pochi n'ebbe la Francia dall'Italia nei secoli XVI e XVII; tra' quali si distinse Daniele di Volterra, che a Parigi fuse il cavallo di Luigi XIII. Con tutto questo però alla metà del secolo XVII la Francia per le belle arti non era ancora uscita dallo stato di sua barbarie. È però da rimarcarsi, che, per confessione dei medesimi Francesi, mentre essi non ottennero mai dai sommi pittori che potessero divenire un giorno dei Raffaeli e dei Caracci, ebbero però dei buoni scultori. Tra questi sono da loro e dagli esteri menzionati con lode Adamo Bouchardon, Falconet, Lemoine, Pigal e pochi altri.

Non pertanto in quel medesimo secolo XVII Francesco Augier, dando sentimenti ai marmi colla bellezza e l'espressione dell'arte, fece l'altare della Valle di Grazie, la Capanna, il Crocifisso della Sorbona e la tomba di Monmorencì a Maulin. Francesco Girardon di Troyes nella Sciampagna eguagliò l'antico nella tomba già indicata di Richelieu e nella statua equestre di Luigi XIV. Giacomo Sarasin di Noyon, dopo quasi quattro lustri di studio a Roma, fece alla Certosa di Lione s. Gio. Battista e s. Brunone: a Parigi le Cariatidi colossali interne del Louvre, il mausoleo di Enrico Borbone di Condè, nella quale opera regnerebbe una certa perfezione dell'arte sua, se colla unione della Pietà e di Minerva non vi fosse mischiato il sagro col profano. Agli stessi studj si perfezionò il francese Teodon, che fu scultore di s. Pietro, non meno che un secolo dopo il Taby, detto il Romano, che sotto Luigi XIV annobilì Versailles ed il Trianon con varie opere, e colla copia in ispecie del gruppo di Laocoonte. Fece anche il bel mausoleo di Turena a s. Dionigi. Anche Paolo Ponzio aveva già abbandonato Firenze per illustrare in Francia i regni di Francesco II e Carlo IX ai Celestini, ov'è la tomba e la figura di Carlo Magno.

Gio. di Boulogne, nato a Dovay nell'entrare di quel

secolo, cogli studj anche da lui fatti in Italia, ove ornò la piazza di Firenze di un Ratto delle Sabine, fece con successo poi a Parigi il cavallo che portava Enrico IV. Ed invece Giacomo Rousseau del Poitou, allievo di Corteaux, abbandonò l'accademia francese per andare a servire il re di Spagna.

Se non che il Michelangelo della Francia fu Pietro Puget di Marsiglia. Il Milone Crotoniate è il suo più bel lavoro: il basso rilievo di Alessandro e Diogene sarebbe stato il più grande, se pria di morire avesse avuto maggior tempo per condurlo a buon fine. Fece pure Perseo ed Andromeda, la di cui pelle invitava il tatto. Il basso rilievo di s. Carlo e la Peste di Milano fu l'ultimo suo lavoro: essa vi è rappresentata di una maniera che tocca l'anima.

Anche i Fiamminghi vantano nella scultura Francesco Quenay, detto appunto il *Fiammingo*, che tiene uno dei primi ranghi per la correzione del disegno e l'imitazione dell'antico, come si vede nel suo s. Andrea in s. Pietro in Roma. Non poteva distaccarsi dalle scuole d'Italia, e morì a Livorno verso la metà dello stesso secolo XVII, nel quale Gerardo Van-Obstal e Cornelio Van-Cleves un secolo dopo si fecero conoscere a Parigi per varie opere loro.

Le scuole d'Italia intanto erano i seminari degli artisti nel medesimo secolo XVII, e fu da esse che uscì il celebre Gio. Lorenzo cavaliere Bernini di Napoli, il quale per ordine del gran Luigi XIV lavorò al Louvre il busto di quel re e la equestre statua di Marco Curzio, dopo che già a Roma si era reso celebre per la già ricordata opera dell'estasi di s. Teresa, l'altare maggiore, il tabernacolo, la cattedra di s. Pietro, le tombe di Urbano VIII ed Alessandro VII, la statua equestre di Costantino, la colonnata e la fontana di Piazza Navona.

Non bisogna finalmente qui dimenticare Gio. Gonelli toscano, detto il *Cieco di Cambassi*, sua patria, discepolo di Pietro Tacca. Perduta la vista a 20 anni, egli faceva col solo tatto delle figure di terra cotta alla perfezione. e si mise con tale metodo persino a fare il ritratto di Cosimo I.

Anche le itale donne seppero con gentilezza e conoscenza maneggiare lo scalpello, come fece Properzia Rossi di Bologna, che sotto Clemente VII decorò la facciata di s. Petronio di molte statue; ma un' infelice passione per un ingrato giovine la gettò nel languore a segno che le precipitò la vita. In mezzo a tali angosce in un basso rilievo scolpì la moglie di Putifarre, e Giuseppe nella figura del suo amante, e fu l'ultima sua opera, uscita dalla già nella passione tremante sua mano; ne fece però delle altre eguaglianti l' antico, degne di passare alla posterità.

Nel genere strano di colorare al naturale le statue colla cera si distinse sul finire di quel secolo XVII Giulio Zembo da Siracusa nel famoso gruppo di cinque figure, detto la *Corruzione umana*. Genova ha nella natività e discesa di G. C. dalla croce i di lui capi d'opera; poichè fu sommo nelle imitazioni anatomiche.

La scultura in *plastica* fu ritrovata da Deputade Corintio, che ne usò nei bassi rilievi. In seguito apparvero delle opere non solo nelle sostanze dure, come le pietre preziose, ma eziandio nelle molli, come in cartoni e carte. Si modellavano le statue in argilla e gesso; ma parendo queste materie troppo fragili, vi si erano sostituite le più durevoli e sode, non tanto per le statue, quanto anche negli ornamenti delle opere stesse e delle persone, e specialmente delle donne, alle quali è come di instinto più che agli uomini il genio di essere ornate per dare maggiore effetto alla naturale loro bellezza. Per cui anche l'apostolo scriveva al suo Timoteo, che potevano benissimo le mogli andare modestamente ornate per piacere ai loro mariti (1). Ma ben poco si curerebbero esse dei loro ornamenti, se al marito solo si proponessero di piacere!

Di questi ornamenti metallici, consistenti in vasi d'oro e d'argento ed in pendenti di orecchi, ne fece Eleazar nobile presente a Rebecca. Giuda in seguito die' per si-

(1) I ad Tim. II, v. 9.

curtà a Tamar sua nuora il suo braccialetto ed il suo anello: e Faraone in Egitto, elevando Giuseppe alla dignità di primo suo ministro, in segno della conferitagli governativa podestà gli consegnò il proprio anello, con cui anche i re solevano segnare le regie carte; e lo fece adornare di un' aurea collana. E siccome quell'anello portava in emblema l'impronto del re, così l'oggetto ivi rappresentato era inciso nel metallo di esso.

Anche sui *mattoni* gli antichi facevano scolpire dei bassi rilievi. Semiramide aveva fatto ornare il suo palazzo con tali sculture di animali di ogni genere, che dipinti al naturale sembravano vivi. Nel mezzo di essi quella regina era effigiata con un dardo di cui feriva una tigre, vicina a Nino, che con una lancia uccideva un leone.

Omero mentre non ci addita statua alcuna ne' palagi dei principi greci, dei quali parlò nei suoi poemi, e nemmeno usa di vocaboli esprimenti le statue: non pertanto ei lasciò travedere che dopo l'arrivo nella Grecia delle colonie dell'Egitto e della Fenicia, ivi condotte da Cerope e Cadmo, se ne scolpirono dei rilievi in avorio per adornare le sedie e le altre domestiche suppellettili, ed in oro anche per formare bacini e coppe. Lo scudo di Nestore era composto di quadretti e verghe e lamine d'oro, opere tutte che non si potevano fare senza conoscere l'uso dello scalpello, della fusione e della saldatura. Nel silenzio però di quel gran poeta sull'uso dei sigilli, degli anelli e delle chiavi, pare che queste opere ai suoi tempi, e nei tempi eroici della Grecia fossero ancora ignote: giacchè tutte le loro bagaglie e i forzieri erano chiusi ed assicurati soltanto colle corde ivi annodate. Nell'Odissea (1) infatti Ulisse fa pompa di avere da Circe appreso il segreto di sciogliere queste annodature. E sebbene Plutarco riferisca un anello di Ulisse, avente un delfino inciso, Efestione citato da Fozio metta nello scrigno di Elena un sigillo in cui era intagliato un pesce mostruoso, e Polignoto 400 anni pria di G. C. dipingesse Ulisse nella

(1) Lib. VIII.

sua discesa all'inferno col giovine Foco, con una pietra incisa e legata in oro per uso di suo anello; pure Plinio (1) non si arrese a queste tradizioni, e sostenne con Omero, che a quei tempi i sigilli e gli anelli non erano nella Grecia in uso. Era ivi pure ignota l'arte di tirare l'oro per trafila, e di usarne nelle indorature. Per indorare le corna dei tori e delle giovenche che Nestore offrì a Minerva nella guerra di Troja, si fece venire un artefice, il quale non seppe far altro, che ridurre col martello l'oro a sottilissime laminette ed applicarle alle corna: tanto era sconosciuto in Grecia il lavoro dei metalli.

Fino ai tempi di Pausania i Greci mostravano ancora la informe loro Minerva di legno, che dicevano loro donata da Cecrope tre secoli prima di Dedalo, il quale, come abbiamo osservato, lavorava ancora rozzamente in legno, sebbene migliorato avesse l'antica rusticità della scultura egizia e quella pure del suo paese.

Per quanto infatti uno Stato od un paese abbia acquistato celebrità nelle arti e nelle scienze, non lascia però di ricordarci quell'età in cui le vide invilite e quasi pienamente estinte. Ogni classica terra, ogni nazione colta e civilizzata presentano sempre nelle loro cronache i bei giorni di splendore e di decadimento.

Le arti belle che dalla Grecia passarono all'Italia non giacquero e risorsero a seconda delle politiche vicende che le animarono o le depressero? Se quindi nei tempi della barbarie nulla venne eseguito che l'epoca non appalesasse dei secoli tenebrosi; l'emulazione di far bene e di far molto destò l'ardor degli artisti e degli ingegni ad intraprendere opere sontuose nei tempi propizj al loro sviluppo.

Se non che vario essendo il gusto degli uomini ed i modi del sentimento e della percezione, si videro per conseguenza anche i più valenti artisti audaci di gloria innoltrarsi per istudiate vie, che a diversi sistemi conducono, e che non di rado sono totalmente opposti nel disegno e nel modo d'esecuzione.

(1) Lib. XXXIII.

Quello spirito che vigile s'aggirava d'intorno allo studio dell'immortale Possagnese, e che inspirava anima e vita al duro marmo, andò poscia ad offrire sue assidue cure e suoi preziosi doni in Roma ai Thorwaldsen, ai Gimpson, ai Fabris, ai Rinaldi ed ai Finelli; in Firenze ai Bartolini ed ai Ricci; in Venezia ai Zandomenico ed ai Bosio; a Milano ai Marchesi, ai Monti, ai Comolli, ai Perabò ed ai Gandolfi. Ma fu principal officio dello spirito tutelare di segnarne la meta coi due inalterabili canoni adottati dal grande maestro: studio lodevole dell'antico; espressione elevata e dotta del gusto più squisito de' moderni tempi. Con quello la scultura sta ferma sulle più solide basi dell' antico magistero; con questa spazia l'artista libero tra gl' incircoscritti confini della immaginazione, onde donare a' suoi lavori inspirazioni e grazie degne del secolo de' maggiori lumi (1). Da tali teorie, quantunque istrutto Thorwaldsen, pare però ch' egli abbia anteposto in massima lo studio dell' antico, e Marchesi invece abbia accordato preferenza al gusto moderno; nè meglio potrebbesi appoggiar questa tesi, che portando attente osservazioni al trionfo di Alessandro, lavoro che solo bastante sarebbe a stabilir la fama più che sublime del romano scultore; ed alla Venere pudica e ad alcuni bassirilievi monumentali, capilavoro del milanese artista.

Thorwaldsen, quantunque sempre grande nella castigatezza del disegno, con cui conduce al sommo grado suoi lavori, che veramente sorprendono, appalesa a troppo chiare note la sua proclività per l'antico. Chiunque osserva i suoi bassirilievi dell' entrata in Babilonia, del grande eroe della Macedonia, forz' è piegar rispettoso il capo a tal verità. Se Thorwaldsen avesse fatto qualche sagrificio alla grazia, alla vibrata energia degli affetti, ad

(1) Sebbene, in generale parlando, non è nel piano della presente opera di dar giudizio intorno ai lavori di autori viventi, nè di parlar degli stessi; cionnulladimeno essendomi venuto alle mani un articolo pubblicato in quest' anno, scritto da buona penna, intorno alcune opere di scultura moderna, così non ho potuto a meno di seguire le traccie dello stesso, onorando in pari tempo l' anonimo, e riferire quanto ha relazione a questa bell' arte trattata dai suddetti due principali distintissimi artisti Thorwaldsen e Marchesi.

una moderna eleganza, avrebbe temprato ne' suoi capi d'opera alquanto quel rigor di gusto e di carattere, scevro del tutto di mende dal lato dell'arte, ma improntato per l'osservatore, di una severità che al di là del bisogno ne accigha.

La Diva del milanese scultor distinto presentasi nell'atto di esprimere quell' affetto che è il solo che immacolato sede nell' animo femmineo, il pudore. Adagiata la Dea su morbido origliere timidetta a sè ricoglie le coscie con quel pallore di fronte, che appalesa la sua virtù, mentre con una mano ricopresi il seno col candido finissimo lino che l'avviluppa, in atto di chiedere il tributo d'un sospiro col volto che agli astanti rivolge! Questa scultura appalesa in verità le più vive espressioni del sentimento, della grazia e della venustà.

Quanto ai tre monumenti sepolcrali eseguiti dallo stesso artista nell' anno 1827 non sarebbe difficile di portarvi lo stesso giudizio. Destinato il primo a mitigare l'acerbo cordoglio di un genitore fatalmente privato di sette figli, l' altro ordinato a rappresentare il penoso distacco di una intiera ragguardevole famiglia da una giovane vergine, che contenta del suo destino, spira dal labbro l'innocente sorriso che l' abbella; e l'ultimo che tramanda alla posterità le virtù d'una giovanetta nel fior de' suoi anni rapita alle care affezioni de' genitori; movendo il nostro artista in tutte queste eccellenti opere il sentimento e la commozione. Egli dona quindi al candido marmo una certa qual mollezza, che sente assai di vezzoso, ed il suo scalpello non è giammai stanco nella lisciatura e nel toccar finito. Ma al primo de' Canoviani precetti, l' antica modellatura, il milanese artista non vi abbada pur sempre con uno scrupolo indeclinabile. Cionnullameno Marchesi sarà dalla posterità riguardato qual celebre scultore, e mentre co' lavori del suo immaginoso scalpello ci ricorda che fra noi visse il veneto Lisippo, Thorwaldsen richiama colle sue opere i secoli venerandi di Fidia e di Prasitele.

CAPITOLO III.

DELLA PITTURA.

Articolo I.

Della pittura in genere e de' varj modi di sua esecuzione.

Per quanto l'ingegno umano siasi affaticato per investigare l'origine della pittura, ed a chi debbasi attribuire l'onore dell'invenzione di un'arte sì bella e sì utile, che al vivo rappresenta i corpi naturali, e dà loro una certa quale apparenza di vita con tratti di linee e variate gradazioni di ombre e colori sino ad arrivare a movere affetti e gioja, egualmente come la compassione ed il pianto; sì, di quest'arte così sublime, ed universalmente colla maggiore maraviglia accolta, ignorasi quando e dove ebbe sua fortunata origine. Sebbene però stabilire non si possa nè patria nè epoca di sì bell'arte, non sono però da rigettarsi quelle congetture che probabili sono e ragionevoli.

Plinio racconta che gli Egizj, contando i secoli a modo loro, vantavansi di avere introdotto la pittura sei mila anni prima dei Greci, ma egli stesso non ne fa conto di questa iperbolica pretensione, in modo ch'egli non rammenta alcun capo d'opera di egiziana pittura; circostanza che a non pochi diè motivo di affermare che i famosi dipinti di Siene e di Tentira, da Erodoto rammentati, non che quelli tanto acclamati da Jonville, Thevenot e Granger, non sono opere eseguite dagli Egiziani, ma da artefici greci in Egitto dai Tolomei chiamati, locchè proverebbe che i Greci fossero in possesso della pittura prima che in Egitto si conoscesse. Se non che ormai è abbastanza provato che presso gli Egizj era


Michelangelo


Raffaello


Correggio


Leonardo



in uso la pittura prima che fosse introdotta in Europa, e che non sembrerebbe fuor di luogo credere che dessa nascesse appunto nella Fenicia e nell'Egitto all'epoca in cui fioriva la maggior cultura e la più distinta civilizzazione, e che da que' popoli l'apprendessero i Greci, secondo quello ci lasciarono scritto Apelle e Zeusi, portandola al più alto grado di perfezione.

Plinio però è di sentimento che la pittura non fosse ancora introdotta in Grecia ai tempi di Erodoto, che fu 450 anni avanti l'era volgare, non avendo quel celebratissimo istorico fatto alcun cenno di questa bell'arte, sebbene parlasse del disegno e della scultura, che senza timore di errare hanno preceduto la pittura; tutto ciò è vero, ma non sarebbe anche fuori di luogo credere che siccome la pittura non venne giammai tra i Greci incoraggiata a pari della scultura, Erodoto, vedendola assai poco considerata, non avesse creduto sopprimere qualunque siasi cenno nella sua storia, letta nei giuochi olimpici nell'anno 444 avanti l'era volgare; e tale congettura sembra avere qualche appoggio quando si osservi che Pausania descrive fra i Greci 2827 statue in confronto di 88 quadri e 43 ritratti.

La prima pittura nella Grecia venne chiamata *lineare*, non consistendo che nel delineare i contorni, cioè servendosi dell'ombra formata dai corpi, circoscrivendola con linee, credendosi inventore di tal metodo Cleante Corintio: taluni però sono d'opinione che anche a questo l'insegnasse l'egiziano Filocle, e che in seguito Cleofante avendo trovato i colori pensasse a riempire i contorni con un solo colore, e questo modo di dipingere venne chiamato *monocromo;* indi s'introdussero due colori, cioè il bianco e l'oscuro, mediante alcune linee e tratteggiamenti creduti d'invenzione di Telefane di Sicione, e fors'anche di Cardice di Corinto.

Cimone di Cleone fu però, secondo la più probabile opinione, il dotto artefice che portò alla pittura ancor bambina utili perfezionamenti, che la rendettero a quell'età ad un grado che adulta chiamar potrebbesi; egli

cominciò a disegnar le membra, diede mosse ed atteggiamenti alle figure, che fino a lui diritte venivano dipinte in modo che per lo più non reggevano che ad un solo e sempre uniforme aspetto, siccome parimenti erano sempre uguali i panneggiamenti, che non presentavano altro che l'aspetto di una superficie piana. Il pennello insomma di Cimone fu il primo che presentò le figure in tutti i modi e sotto ogni aspetto, col quale si piega in gradevole maniera il corpo, assoggettando i panneggiamenti a quelle regole ch' egli prescrisse uniformi ai costumi delle nazioni che rappresentavano; dando quel rilievo alle membra del corpo sotto le vesti, quale vedrebbesi al naturale; ed infine arrivò a segnare i muscoli ed i vasi sanguigni, locchè in quell'epoca da molti ascrivevasi a prodigio, da altri a fattucchieria, acquistando però Cimone, per quello qualunque titolo, una gloria immortale.

Le storie di que' tempi non ci fanno menzione di alcuno speciale dipinto, ed alla sola XVIII olimpiade troviamo una pittura, che si può considerare come la prima conosciuta, e rappresentante la battaglia de' Magnesj nella Lidia, riputata opera di Bularco, che a gran prezzo la vendette al re Candaulo; ma anche dopo questo pittore abbiamo un vuoto nella storia di quest'arte per due secoli e mezzo all'incirca. Quattrocento quarantacinque anni però prima dell' era nostra la pittura si trova avere di già fatti progressi memorabili, e, direi quasi, la vediamo camminare pari passo colla scultura. Fidia allora animava ugualmente le sue statue che i suoi dipinti, giusta la testimonianza di Plinio; e Paneno, suo fratello, riconduceva, coll'arte pittorica, i Greci sui campi del valore, in modo che chiunque osservando il magico incanto di que' lavori, sentivasi prender parte tra i rappresentanti quella ostile mischia. Anche Polignote e Micone, contemporanei di Fidia e Paneno, contribuirono assai ai progressi di quest'arte divina, e da quell'epoca in poi la pittura tra i Greci andò acquistando tale incremento, che verso la LXXXXIV olimpiade era arri-

vata a tale splendore da formare l'ammirazione universale delle più colte nazioni. Plutarco pone nel novero di que' celebrati pittori che cooperarono in singolari maniere ai progressi della pittura Apollodoro d'Atene, che si distinse pel mirabile effetto del chiaro-scuro, che venne poi adottato con felice successo da Zeusi d'Eraclea e da Parasio d'Efeso, i quali vivevano circa 400 anni avanti la nostra era, e dei quali Plinio (1) racconta che Zeusi, essendo venuto a contesa con Parasio, dipinse un canestro di uve tanto al naturale, che gli uccelli vi svolazzavano sopra credendole atte a cibarsene. Parasio allora volendo superare il competitore, figurò in una scena un lenzuolo con tale e tanto magistero, che non pochi restarono ingannati, credendo di vederlo a sventolare, in modo che Zeusi stesso, entrato su quella scena, ordinò che si levasse, riputandolo naturale e non artificiale, e trovandosi illuso, confessò di essere vinto.

Mezzo secolo dopo apparve Apelle qual nuovo astro circondato d'una luce che vinceva ogni splendore dei più brillanti pianeti che lo aveano preceduto. Creatore di tutte le grazie, animatore della leggiadria e venustà, propagatore d'uno stile robusto non disgiunto da dotta semplicità, tale fu Apelle riconosciuto dai Greci il Dio della pittura, e riputato da Alessandro il Macedone il solo degno di ritrarne la sua immagine. Apelle fece pure il ritratto di Antigono, e siccome era monocolo, all'intento di coprire tale deformità senza togliere la verità, dipinse la faccia per metà, cioè in proffilo, perchè ciò che mancava al corpo non si avesse creduto difetto del pittore, e da qui credesi l'origine dei ritratti in proffilo.

Plinio (2) descrive distintamente i più celebri pittori che fiorirono anticamente in Grecia, e narra ben anche varie loro opere, ed oltre i già riferiti cita con distinzione Polignoto in Thaso, che visse circa il 4382; Protogene in Cauno, città della Caria, in faccia a Rodi; Pausia in Sicione; Timante in Citno; indi (3) dice

(1) Lib. XXXV, c. 10.
(2) Lib. cit., c. 4.
(3) Lib. cit., ibid.

che in Grecia sussisteva una legge antica che non permetteva l'esercizio della pittura se non a persone nobili e di rango distinto, e la posero perciò tra le prime belle arti.

In Italia la pittura venne coltivata sino da tempo immemorabile, per quanto ci possono assicurare, riguardo all'Etruria, le pitture de' famosi vasi etruschi, dei quali parlerò allorchè si farà cenno della pittura a smalto. In Roma però vi fu portata dalla Grecia, ma in allora non vi trovò alcuna disposizione per essere coltivata, anzi sappiamo che sotto gli imperadori era quasi del tutto abbandonata, e non riprese qualche sentore di vita che poco avanti l'epoca di Augusto, in cui fiorì il celebre pittore Arellio, in seguito al quale s'incoraggiarono non pochi fra i più ragguardevoli personaggi romani, che si distinsero assai in questa bell'arte; anzi la famiglia dei Fabj, secondo Plinio (1), che segnalò l'epoca prima della pittura romana, venne chiamata *Famiglia dei pittori*, e così pure Turpilio, cavaliere romano, Labeone, proconsole e pretore di Provenza furono amatori della pittura.

In Europa, allorchè i Barbari, invasori del Settentrione, ebbero messo a soqquadro ogni arte liberale, restò anche la pittura assai maltrattata, e volendo dar retta al Vasari, sarebbesi in tal epoca *spento affatto il numero degli artefici in questa bella parte dell'Europa*, locchè in tutta l'estensione del termine non è poi vero, come vedremo in appresso, sebbene un decadimento qualunque abbia avuto luogo sino al secolo XIII, nel quale gli Italiani, che furono i primi ristoratori delle arti e delle lettere, fecero con grande utile ricomparire la pittura, e donatale nuova vita, l'ammantarono del competente suo splendore, rendendo per tal modo nuovi ed incontrastabili i titoli alla gloria italiana cogli utili sussidj e mirabili lavori del suo grande maestro *Cimabue*, chiamato il primo e vero ristoratore della pittura in Ita-

(1) Lib. cit.

lia, il quale, quantunque ammaestrato alla scuola dei greci artisti, divenne però col suo genio creatore uno di quegli allievi che superarono i maestri, siccome avvenne anche dopo Cimabue a Giotto suo discepolo, per cui Dante ebbe a dire:

« *Credette Cimabue nella pittura*
« *Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido.*

Lo stesso è avvenuto a riguardo del Ghirlandajo maestro di Michelangelo, di Pietro Perugino maestro di Raffaello, e di Andrea Verrocchio maestro di Leonardo, i quali discepoli arrivarono non solo a pienamente oscurare le opere più insigni dei loro maestri, ma a portare eziandio la pittura a tale grado di sublimità, che dopo le loro scuole l'arte pittorica, anzichè mantenersi al solo livello, andò piuttosto sempre più degradandosi dal primiero suo splendore.

La pittura adunque, secondo non pochi storici, tra' quali il Vasari ed il Baldinucci, sarebbe rinata in Firenze sotto Cimabue, che lo stesso Baldinucci crea stipite del suo *Albero pittorico.* Ma il ch. ab. Lanzi (1), seguito dal signor *Seroux d'Agincourt* (2), *scevro da ogni passione di patria, di scuola e di sistema*, colla più saggia critica pronunzia il suo giudizio: « È ormai provato e messo « in chiara luce, che dalla declinazione dell'impero ro« mano sino a Cimabue sono stati sempre pittori in « Italia anche nei secoli più barbari: onde non fu, come « dice il Vasari, spento affatto il numero degli artefici « in questa bella parte dell'Europa, ove però venivano « ancora greci pittori. Due insigni monumenti lo provano « in Roma. La serie dei pontefici in s. Paolo fuori delle « mura (3) fattavi dipingere nel V secolo da s. Leone, « e seguitata senza interruzione sino ai nostri dì, e le « pitture della chiesa di s. Urbano rappresentanti sto« rie evangeliche, del santo titolare e di s. Cecilia, colla

(1) *Opere postume*, t. I, pag. 112.

(2) *Istor. delle belle arti dalla decadenza loro al loro rinnovamento.*

(3) Basilica stata distrutta il 15 luglio 1823 da un incendio, e che ora si sta ricostruendo colla maggiore pompa romana sotto gli auspicj del regnante sommo gerarca Leone XII.

« data del 1011, che nulla hanno di greca maniera nè
« nei volti nè nei panni. Giunta Pisano, Bonaventura
« Berlinghieri da Lucca, Margaritone d'Arezzo ed altri
« in varie città d'Italia, ed in Firenze stessa quel Bar-
« tolommeo che dipinse la Vergine salutata dall'Angelo
« nella chiesa de' Servi, tutti nacquero ed operarono
« prima di Cimabue, si scostarono dalla servile, uniforme
« maniera dei Greci, che l'un l'altro si andavano die-
« tro; e tutti osarono chi più chi meno tentare nuovi
« passi nella pittura ».

Dopo tali storiche prove, che il dotto abate Lanzi a maggior convincimento trova poi in ogni scuola, chi vorrà affermare che tutto il miglioramento della pittura italiana derivasse da Firenze? Dirà bensì che le circostanze di Firenze, ricca e popolosa città, ai tempi di Cimabue e Giotto procurarono alla rinascente pittura potenti e splendidissimi mecenati, di modo che la Scuola Fiorentina fondata da Cimabue venne portata, in meno di che si sarebbe ideato, al disopra di altre città, e ne formava anzi il più bello e più giovevole esempio alle altre scuole, preparando il secolo d'oro della pittura coi trionfi di Leonardo, di Fra Bartolommeo, di Andrea del Sarto e di Michelangelo.

Osserva poi il Lanzi che per tutto il secolo XIV le tavole per gli altari conformavansi all'architettura tedesca detta gotica, assomigliandosi per lo più ad una facciata gotica di una chiesa tutta dorata, piena di piramidi, di colonnette, di nicchie, di tabernacoletti, di compartimenti di varie grandezze, ne' quali dipingevansi i santi, per lo più isolati, ed in alcune di tali tavole i doratori ed i legnajuoli vi apponevano il loro nome assieme a quello del pittore, quasi volessero partecipare alla gloria dell'opera, credendo la pittura accomunata colle arti meccaniche, che in qualche modo prestavano mano a costruire quelle tavole, ond'è che in quell'epoca chiamavansi botteghe di pittori quelle che ora chiamansi *studj* di pittura.

In progresso di tempo sparì dall'architettura lo stile gotico, e con pari passo venne pure sbandito dalle ta-

vole degli altari, alle quali si diè forma bislunga e divisa in varj compartimenti, nei quali vi si dipingevano le immagini dei santi per lo più sole, ma a poco a poco, levato ogni compartimento, eseguironsi in un solo campo, siccome sino a noi praticossi; ma le più comuni tavole ed i più usitati dipinti erano un trono della Vergine, propriamente posto nel mezzo, intorno al quale collocavano i santi, non più ritti al par di statue perpendicolari, ma disposti in varie positure assai meglio composte, il quale costume durò anche nel secolo XV, in cui levaronsi le dorature dai fondi, continuando però quello dei panneggiamenti. Queste brevi osservazioni tratte dal Lanzi riusciranno utilissime, oltre lo scopo principale del mio assunto, anche al dilettante dell'arte pittorica a ben distinguere le epoche delle antiche tavole.

Posti tali principj generali, eccomi aperto il campo a parlare delle varie maniere di pingere, le quali ebbero pure differente epoca ed incremento.

La pittura, secondo i migliori trattatisti, venne divisa in composizione, disegno e colorito, alle quali parti vi aggiunsero taluni espressione e chiaro-scuro; indi risguardarono la pittura sotto varj aspetti, cioè dei materiali che deggionsi porre in opera, della qualità del corpo sopra cui gli stessi materiali venivano applicati, e della pratica con cui era adoperata la materia; e quindi vennero a distinguere la pittura a *fresco*, a *tempra*, ad *encausto*, ad *olio*, in *ismalti*, sul *vetro*, in *miniatura*, a *musaico*, in *tarsia* ed all' *ago*, ossia a ricamo.

§ 1.

Pittura a fresco.

La pittura a fresco venne posta in uso sino dai primi tempi della Grecia e di Roma. Consiste essa nel dipingere sopra l'intonaco di un muro smaltato e non asciutto, servendosi di colori stemprati con acqua, i quali incorporandosi colla calcina fresca, vengono a prendere corpo colla stessa, in modo che asciugandosi insieme si rende

la pittura durevole al pari del muro. Questo metodo di dipingere venne, a motivo dell'umidità dello strato di calce mista con arena sopra cui si dipinge, chiamato *pittura a fresco*, e da Vitruvio (1) detto pittura con incrostatura di calce bagnata e molle: *Udo Tectorio*, e Plinio (2) parlando di questa pittura dice: *Udò colores illinere*, cioè, come spiega Forcellini (3), *dipingere a fresco;* ed è perciò che se la pittura a fresco desiderasi perfettamente eseguita, deve l'artista disporre l'intonaco soltanto quanto basti per eseguire un lavoro proporzionato al tempo in cui non possa il muro asciugare. Deve perciò il pittore a fresco avere previamente preparato il cartone, in cui sta il disegno da calcarsi e linearsi sul muro poco dopo l'applicazione dell'intonaco.

Sappiamo però che gli antichi ebbero in uso di dipingere sullo stucco; e Vitruvio afferma che nei primitivi tempi usavasi una diligenza non descrivibile nel fare l'intonaco a stucco, onde renderlo più durevole, più lucido e lisciato; sebbene però i moderni più giustamente abbiano preferito allo stucco la calce e rena, perchè oltre che non secca sì presto, ha un fondo più adusto per ricevere i colori, ed è meno bianco dello stucco, che generalmente impedisce la degradazione dei colori.

§ 2.

Metodo per conservare le pitture a fresco.

Era tra le indagini dei perfezionamenti pittorici quella di trovare qualche preservativo onde garantire le pitture esistenti sui muri di antichi edifizj, e che vanno ad essere danneggiate e ben anche a cancellarsi dall'azione igrometica dell'ossigeno e dell'acido carbonico; più di tutti stavano occupandosi di siffatte investigazioni i professori di pittura nel regno di Napoli, premendo assai di conservare particolarmente le pitture che si vanno scoprendo cogli scavi di Pompei, e finalmente riuscì al-

(1) Lib. VII, c. 4.
(2) Lib. XXXIII, c. 7.
(3) *Sub lit. Udus.*

l'egregio sig. Andrea Celestino, già socio ordinario di quell'Accademia di belle arti, e promosso da S. M. nel 1825 al grado di segretario perpetuo della stessa per l'utile sua scoperta di comporre una vernice efficacissima ed atta a preservare le dette pitture dalle degradazioni operate dall'azione dell'aria, la quale consiste nel fare *sciogliere la cera nell'acqua di ruggia* (olio di trementina alcoolizzato), *praticando la soluzione col riscaldare il liquido a calore di sole, ed applicandola a freddo sulle pitture*. Ed avendo la M. S. ordinato l'esame alla R. Accademia di concerto colla commissione incaricata dell'analisi chimica, ecc.; ha la stessa convenuto nell'utilità di detta vernice ed ha suggerito il modo di adoperarla:

1.° Che l'intonaco debba essere ben dissececato, la superficie ove trovasi la pittura ben ripulita da quella crosta che risulta dall'aderenza del terreno, e guarentita la parte posteriore della parete con qualche mezzo dal contatto dell'aria; 2.° che la vernice debba essere preparata colla parte più pura della cera, che i chimici chiamano *cerina*, sciogliendosi un'oncia di cera ordinaria in due libbre di alcool bollente di 42 punti, filtrando a caldo e lasciando in riposo; col raffreddamento si ottiene un precipitato gelatinoso (che è appunto la *cerina*), il quale si separa; su questo precipitato non ancora secco si versa una libbra e mezza di acqua di ruggia, e si lascia in riposo per qualche giorno, quindi si scioglie il liquore, e quando è bene chiarito si adopera.

Con piacere ho riferito qui quest'utile ritrovato col corrispondente processo estratto dagli atti dell'Accademia di belle arti di Napoli, non solo come utile a preservare le pitture che scopronsi negli scavi di Pompei ed altrove, ma quelle fors'anche a conservare, che esposte al pubblico si veggono in questi paesi a deperire per le ingiurie dell'umidità, del nitro e per tali e tanti altri titoli.

§ 3.

Pittura a tempra.

La pittura a tempra praticasi sul muro a secco, sul legno ed anche sulla tela; ed era questa sorta di lavoro assai in uso prima che fosse ritrovata la pittura all'olio. I colori vengono stemprati con colla di carnicci o ritagli di pelle di montone, di pergamena e simili: qualunque sia il fondo su cui vuolsi dipingere a tempra, debb'essere coperto di due mani di colla ed anche, come rilevasi dalle antiche pitture, di una almeno di gesso chiamato d'indoratore. Anche al presente eseguisconsi pitture sul muro a secco, ma vanno assai presto soggette a deperimento ed a non pochi inconvenienti prodotti dall'impressione dell'aria, della pioggia ed altre intemperie, per cui questo genere ossia questa maniera di pingere viene chiamata imperfetta.

§ 4.

Pittura all'encausto.

Gli antichi Greci e Romani ebbero assai in pratica la pittura chiamata *encaustica* dal greco εγκαυστικη *encaustice*, da εν *per*, e καυσις *caysis abbruciamento*, da καιω *caio abbruciare*, *ardere*, cioè l'arte di dipingere per mezzo del fuoco; il di cui metodo essendosi già da più secoli totalmente perduto, si vide rinascere in Italia per opera specialmente di un ingegnoso spagnuolo, siccome ci assicura il ch. ab. Lanzi (1). Egli dimorando già da più anni in Ferrara, venne dai pittori ferraresi ajutato nella sua impresa e nelle sue esperienze, e ben vi riuscì. L'antico metodo della pittura encaustica cercossi di rintracciarlo, sono già più anni, anche in Parigi, siccome si può rilevare dall'articolo *Encaustique* nell'Enciclopedia; e sebbene dietro le diligentissime perquisizioni praticate sugli antichissimi lavori encaustici siasi arrivato ad isco-

(1) *Stor. pittor. — Scuola Ferrarese.*

prire che la cera liquefatta era la materia principale che incorporava i colori, siccome nei secoli a noi vicini si ottenne col ritrovato della pittura ad olio, non si potè però giugnere ad iscoprire perfettamente il modo col quale dagli antichi facevasi tale commischiamento; come tale materia, la maggior parte cerosa, si facesse stare liquida; se ed in qual maniera il fuoco potesse accelerare tutte le pittoriche operazioni in modo da potersi ottenere il lavoro perfetto in tutte le sue parti, e da reggere al confronto degli altri di tal genere conosciuti.

L'Accademia reale delle iscrizioni di Parigi, siccome rilevasi dal succitato articolo dell'Enciclopedia, assegnò un premio a chi avesse presentato un metodo sicuro e perfezionato di pittura encaustica, il quale fosse giudicato degno dell' approvazione dello scientifico stabilimento. Molte per verità furono le memorie presentate, tra le quali si distinsero quelle di Bachiliere, di Cochin e di Caylus, che fu il primo, il quale colle sue dotte osservazioni die' spinta a tentare di venire a cognizione dell'antico metodo encaustico, e vennero poi premiati due metodi del Bachiliere, che in sostanza sono ambedue la stessa cosa. Facendo plauso la pittura a tali metodi premiati, si videro circa l'anno 1775 molti pittori operare all' encaustica; i di cui diversi colori tutti di corpo, misti con cera, e si crede ben anche con sale di tartaro a termini dei metodi Bachilieriani, tenevansi in alcuni pentolini di terra cotta, i quali, posti al calore di un fuoco lento sopra un braciere, venivano a perfettamente liquefarsi: intanto un altro braciere posto di dietro la tavola, cartone o tela, sopra cui volevasi dipingere, vi manteneva costante il calore onde scorresse più facilmente il pennello imbevuto nel colore ceroso; e dopo finita tutta l'opera veniva ripassata con uno spazzolino, il quale portava bella lucentezza all' encaustico dipinto, non lasciando però la maggior parte delle volte di velarlo di cera ad uso di vernice, che sciogli evano con olio etereo, scoperto da un' analisi chimica praticata nella città di Pisa.

L' Italia non lasciò anch' essa ogni mezzo intentato,

onde far rivivere la pittura encaustica, anzi arrivò, siccome ci vien riferito dal cavaliere De-Rossi nel suo giornale (1), coll' opera del ch. Vincenzo Requeno, pubblicata in Venezia nel 1784, a far chiaramente conoscere che il sale di tartaro non poteva essere adottato per rendere solubile la cera, e perchè, dietro proprie esperienze, gli era risultato tutto all' opposto, e perchè colle chimiche operazioni e scrupolosissime analisi era giunto a dimostrare evidentemente, che i Greci non conobbero questo sale, e che essi non lo aveano in alcuna maniera adoprato; rigettò poi il braciere dietro la pittura, come non necessario, per la ragione che non poteva aver servito agli antichi, giacchè essi dipingevano all' encaustico sopra grossissime muraglie; e finalmente suggerì e poi pose in pratica il così detto *mastice*, formato con gomma resinosa, qual materia più opportuna all' intento, temprando con questo la materia principale dell' encaustico, onde renderla docile ad adoprarsi. Anche il sig. prof. Leone Antonini, impiegato nell' I. R. Istituto geografico in Milano, colle distinte sue chimiche e pittoriche cognizioni, e con i suoi continui esperimenti agevolò assai le vie di perfezione a pingere all' encausto, ed egli stesso ne ha di già dato pregievoli saggi. Dobbiamo però confessare che non ostante i miglioramenti portati a quest'arte dai moderni, non ancora arrivò a quella morbidezza ed a quel tutto, che ci offrono di bello, di durevole e d' inimitable le encaustiche pitture di Napoli e di Roma, conservateci dopo più secoli a fronte di tutti i danni, a cui vanno soggette anche le cose più consistenti, di duro metallo esse sieno o d' indomabile sasso.

Non è però da dimenticarsi, che essendosi fatti a Vienna alcuni esperimenti, si è scoperto sulle antiche tavole esservi degli impasti di colori eseguiti con gomme finissime, con rossi e chiari di uova, osservazione che si è pure fatta anche in altri luoghi.

(1) *Memoria delle belle arti*, t. I.

§ 5.

Pittura ad olio.

L'arte di dipingere ad olio fu perfettamente ignota agli antichi; essi non ebbero comunemente in pratica che la pittura a fresco, a tempra e simili, cioè eseguita con colori stemprati coll' acqua, più o meno gommati col metodo più sopra accennato, o quella all'encausto di cui nell' antecedente paragrafo.

L'invenzione della pittura all'olio viene comunemente attribuita al fiammingo pittore Giovanni Van-Eyck, conosciuto sotto il nome di Giovanni de Bruges, nato a Maseych verso il 1370, morto del 1450, avendo messo in pratica la sua scoperta nel 1410 dipingendo all'olio con tale impasto e morbidezza non conosciuta nelle antiche pitture, che colla universale ammirazione faceva nascere presso tutte le culte nazioni viva la brama di penetrare il grande di lui segreto. Antonello da Messina ardeva più che ogni altro di tale desiderio, per cui risolvette portarsi nelle Fiandre, e felice l'italiano viaggiatore d'aver trovato liberale lo scopritore nel confidargli il segreto, con promessa però di non renderlo, senza sua saputa, di pubblica ragione. Pago l'Antonello della preziosa cognizione, lascia tosto le Fiandre, e veleggiando ai lidi dell'Adriatico, approda a Venezia, ove unitosi a Domenico Veneziano, indivisibile compagno ed amico, cominciò a por mano al nuovo metodo di pittura, riservando però a sè il segreto a fronte di qualunque premio venissegli offerto; in modo che Giovanni Bellino, pittore di gran fama, prese la determinazione di recarsi da Antonello sotto abito e nome di ragguardevole nobile patrizio veneto, pregandolo a volere fargli il ritratto nel modo e forma con cui erasi presentato e col nuovo metodo di pittura. Antonello si credette ben fortunato d'impiegare il suo pennello per un distintissimo gentiluomo addetto, siccome credeva, alle prime cariche dello Stato; per cui vivendo in piena buona fede non andò abbastanza

cauto nel preparare i colori in presenza di chi dovea ritrarre, di maniera che all'attento Bellini non riuscì difficile di venire a perfetta cognizione del nuovo apparecchio pittorico, e fatti ben tosto nel segreto di sua abitazione gli esperimenti, conobbe che tutto consisteva nel macinare i colori coll'olio. Bellini però, sebbene sotto mentite spoglie avesse ingannato Antonello, non lo tradì, riserbando per allora il segreto per suoi privati lavori. Intanto Domenico aveva preso congedo da Antonello, determinato di portarsi a Firenze, ove in breve colla nuova pittura riscosse quella ammirazione, che si era coll'amico Antonello acquistato in Venezia. Ma Andrea del Castagno, il di cui nome sarà sempre riprovato nella storia pittorica, volendo ad ogni costo mettersi in possesso dell'arcano, strinse amicizia con Domenico Veneziano, e scorto da quella infedele interprete dei cuori e dalla perfida invidia, giunse alla perfine ad impossessarsi del segreto, e dopo fatte in seguito più e più prove, ingrato al maestro, e per non averlo rivale, col più crudele de' tradimenti lo trasse a morte.

Sebbene questo fatto venga narrato da più scrittori, tra' quali dal Vasari, non pochi altri vi si opposero, almeno in ciò che riguarda l'origine ed i primi maestri della pittura all'olio, i quali sostengono, e non pare che errino dal vero, che questa sorta di pittura non l'abbia ritrovata Van-Eyck circa il 1410, ma che dessa era assai conoscinta dagli antichi, e, se vogliamo credere al sig. Ranza, salirebbe la sua epoca sino ai tempi dei Romani, e ne cita a prova un certo quadro conosciuto sotto titolo di s. Elena nella città di Vercelli, il quale rappresenta la Vergine col Bambino, le di cui teste e le mani fuor d'ogni dubbio sono dipinte all'olio, avendo però le vesti fatte di ritagli di seta, che l'opinione volgare crederebbe cucite e messe insieme da quella piissima regina. All'Ab. Lanzi (1) non va a buon sangue la prova addotta dal Ranza, riflettendo che « l'uso di dipingere Gesù Bambino nel

(1) *Op. post.* pag. 117.

« seno della Vergine è posteriore al IV secolo, e la forma « del manto ed altre circostanze mal si conciliano coi « tempi Costantiniani. Da ciò doveasi piuttosto conclu- « dere, o che non è pittura all'olio quella che sembra « nei volti e nelle mani, o che sia stata, come tante « altre, ritoccata dopo trovato il segreto dell'olio. Con « più ragione trovasi tra gli Oltramontani la pittura ad « olio sino dal secolo XI, sull' autorità di un codice della « Biblioteca di Wolfenbutel, del monaco Teofilo, che « ha per titolo: *De omni scientia artis pingendi*, ove « chiaramente parla del modo di estrarre l'olio dal seme « di lino e di adoprarlo coi colori per dipingere carna- « gioni, vesti, alberi e ciò che si vuole ». Questo codice venne illustrato dal ch. cavaliere Morelli, bibliotecario di s. Marco, e dottore Aglietti, avendo io adottato con piacere coll'abate Lanzi il sentimento del Morelli, il quale considera il Van-Eyck come propagatore e raffinatore del metodo di Teofilo, cioè col far rivivere la pittura ad olio andata fuori d'uso, e sostituendo alla qualità dell'olio di seme di lino, il solo indicato dal codice di Teofilo, l'olio di noce, il quale, oltre la proprietà di non lasciare annerire i colori, accorda ai medesimi una tale morbidezza e lucentezza, quale ne' tempi rimoti i pittori non hanno potuto ottenere non ostante tutte le loro più diligenti cure, e ben anche col sussidio di qualche vernice, che in allora avessero adoprato a perfezionamento non solo, ma ben anche a difesa dei loro lavori; e su questi particolari si possono vedere le dottissime opere del Morelli, la Memoria intorno al codice di Teofilo, e l'origine della pittura all' olio del ch. sig. conte Cicognara e Lanzi (1).

Sebbene però Van-Eyck non sia l'inventore della pittura all'olio, ma perfezionatore del metodo di Teofilo, egli è al certo inventore delle vernici, le quali, mescolate colle tinte date sopra i dipinti, divengono sempre più belle ed acquistano maggior lucentezza; e per verità si è trovato dai ristauratori di quadri antichi, che i Fiamminghi

(1) *Op. post.*, t. I e nota (15) dello stesso tomo.

sono tutti dipinti con colori impastati con vernice composta di mastice ed olio di noce, essendo abbastanza provato dai periti di quest'arte, che i colori impastati con questo metodo non vanno soggetti a quelle alterazioni che produce il solo olio di noce, che li fa crescere di forza, e l'olio di seme di lino, che gli annerisce, ai quali difetti il Van-Eyck provide coll'invenzione della vernice impastata coi colori, e data poi anche sopra le pitture, le quali restano assai più lucide, non ostante la loro antichità, siccome si può osservare chiaramente nelle antiche pitture fiamminghe eseguite col metodo di Van-Eyck: questo metodo è stato pure osservato da insigni pittori, tra' quali dal Tiziano, dal Correggio e dal Parmigianino. La ragione poi perchè avanti Van-Eyck fosse assai poco in uso, anzi quasi totalmente abbandonata la pittura all'olio, l'abbiamo dal codice stesso di Teofilo, cioè che i colori venendo impastati coll'olio di lino, in pochi anni le pitture si vedcano ingiallite ed annerite, per cui i pittori preferirono per tale inconveniente le pitture a fresco ed a tempera, le quali assicuravano alla più lunga posterità intatte le loro opere, e fu il solo metodo di Van-Eyck, che animò i pittori ad occuparsi della pittura all'olio in preferenza delle altre, essendo quella ridotta a vero stato di perfezione, per cui non errò dal vero chi disse Van-Eyck col suo metodo avere preparato il secolo d'oro della pittura.

Non è poi qui da omettersi il notabilissimo vantaggio che ne risulta dalla pittura ad olio; non seccando essa sì presto come quella a fresco ed a tempera, offre al pittore la più favorevole comodità di ritoccare a piacimento il suo lavoro, finchè sia portato alla bramata perfezione: risultato veramente rimarchevole per la pittura! I colori poi mischiandosi assai meglio coll'olio che coll'acqua, sebbene gommata, acquistano maggior grado di forza, e direi ben anche di arditezza, perchè coll'oleoso impasto ricevono alcuni maggiori gradi del loro naturale intrinseco valore; il quale dà alle opere eseguite all'olio certa qual maestosa venustà e bellezza inimitabile in qua-

lunque siasi altra maniera di dipingere, siccome rileveremo colle prove convincenti che addurremo parlando delle scuole pittoriche, che sicuramente non sarebbero salite a quell' alto grado di perfezione e celebrità senza il sussidio dell' olio, sebbene esimie potessero essere le pitture a fresco, a tempera, all' encausto ecc.

La pittura all' olio si eseguisce sul legno, sull' avorio, sulle tele, o canavaccio, sui metalli e sulle pietre: ed è stata tentata anche sul muro, come felicemente vi riuscì Leonardo da Vinci nel famoso *Cenacolo delle Grazie* in Milano, e Paolo Veronese, siccome si può osservare in Venezia in una cappella della sacrestia di s. Francesco, servendosi sempre delle teorie troppo conosciute e comunemente praticate dai moderni e più celebri pittori, che mi dispensano dal ripeterne ciò che hanno anche dettato i trattatisti.

Non lascierò di far cenno di una nuova scoperta relativa alla pittura ad olio che è stata fatta in Germania dal sig. Antonio Rothmüller, direttore della galleria dei quadri del principe d' Estherazy, annunciata nell' anno 1826, relativa al metodo da lui trovato di colorire all' olio le stampe litografiche, o, per dir meglio, le stesse litografie, qualificando il suo processo col titolo di *Oleocalcografia*, le di cui risultanze sono di presentare le stampe litografiche all' olio colla precisa qualità, con cui si vede eseguita una pittura all' olio colla maggiore perfezione e co' metodi più scrupolosi di tal arte, di modo che dopo d' essere stata sottoposta la scoperta del sig. Rothmüller all' esame della commissione a tale oggetto destinata, S. M. I. R. A. accordò all' inventore un privilegio esclusivo di 20 anni.

Sebbene il sig. direttore Rothmüller abbia assai rimeritato col suo nuovo genere di pittura, non lascierò pertanto di rammentar qui che il sig. Steyërt, pittore a Gand, aveva due anni prima inventato il metodo di produrre le litografie colorite ad olio, avendo dato per primo suo saggio la copia precisa del famoso *cappello di paglia di Rembrandt*, da esso lui presentato a S. M.

la regina de' Paesi-Bassi, la quale, sorpresa dell'eccellente lavoro, ed ammirando nello stesso tempo la bella invenzione del sig. Steyërt, accordò una generosa ricompensa degna dell'utile scoperta, la quale incoraggiò assai lo scopritore a tentare non pochi altri lavori utilissimi alla bell'arte. Il sig. Steyërt qualificò questo genere di pittura col titolo di *Litocromia*, ma pare più ben adatto quello di Rothmüller *Oleocalcografia*; devo però qui non lasciare un riflesso, che sebbene il signor Steyërt avesse di già inventata la pittura litografica, non toglie però che si possa chiamare inventore anche il sig. Rothmüller, poichè del tutto era a lui ignota non solo l'invenzione, ma ben anche il metodo di Steyërt; e ben può ciò accadere facilmente nel secolo, in cui ogni ceto di persone, tenta nelle belle arti di essere ascritto con titolo d'inventore.

Il sig. Malapeau di Parigi sta indefessamente occupando suoi studj circa la pittura litografica, e siamo assicurati che dal suo studio si hanno di già le più felici risultanze.

Non ometterò pure di dire che anche il sig. prof. Gio. Pock, il quale da tre anni trovasi in Milano, eseguì colla massima precisione i duc ritratti dei nostri santi arcivescovi Ambrogio e Carlo Borromeo, grandi al naturale, tratto il primo dall'antico musaico esistente nella cappella dei ss. Vittore e Satiro nella basilica Ambrosiana, ed il secondo dalla maschera stessa, che venne presa dal suo volto appena fu spirato, e che viene custodita nella cappella interna del collegio di s. Barnaba in questa città, e da tali dipinti del sig. Pock l'incisore sig. Stanislao Stucchi potè formare due esattissime incisioni, sulle quali, dopo varie prove ed esperienze, e con metodi nè da Steyërt nè da Rothmüller, nè da altri finora conosciuti, giunse infine a trarre varie distinte copie, che imitano con tutta precisione e perfezione la pittura all'olio, in modo che anche i periti dell'arte non restarono senza sorpresa ed incerti nel modo d'esecuzione di tal lavoro.

Crederei di lasciare incompleto questo articolo se non facessi anche un breve cenno del metodo da taluni usato

per l'addietro onde levare una pittura all'olio da una tela logorata dall'antichità, o dall'umido del muro su cui era appesa, e trasportarla sopra una nuova tela. Un liscio e ben levigato piano era destinato a stendervi sopra in modo assai teso la tela dipinta, indi con colla di perfettissima qualità venivano sovrapposti ed attaccati dei fogli di ben grossa carta umettata, dalla quale bisognava previamente levar ogni ineguaglianza di connessione, e forare con una spilla quelle bollicelle d'aria, che sovente s'imprigionano tra la carta e la pittura, lasciando poi il tutto disseccare colla maggiore perfezione: dopo di che principiavasi a bagnare per intiero la vecchia tela con acqua forte, la quale, senza portare il menomo nocumento al quadro, non intaccando questo spirito giammai le materie oleose, e consumandosi per se stesso, agiva con una mirabile prestezza, locchè non potrebbe succedere che dopo lunghe pratiche, servendosi di acqua tepida; allora si sollevava la tela, la quale con tutta facilità veniva distaccata dalla pittura che restava invece perfettamente attaccata alla carta. Alcuni hanno usato di dare bentosto una mano d'olio oliva sul rovescio dei colori, perchè assorbito dai medesimi già secchi ed arsi, tornano nel loro stato naturale; anzi si è osservato che l'olio così applicato riduce i colori più lucidi ed appariscenti. Assorbito perfettamente dalla pittura l'olio, e, per così dire, lasciata alquanto seccare, vi applicavano una nuova tela, la quale essendo bastantemente impressa con biacca e nei modi consueti con cui si fanno le imprimiture sulle tele, così a mezzo fresco sovrapposto il rovescio del dipinto, ed attaccandovisi l'imprimitura compressa leggermente, restava unita di maniera che quando era seccata veniva a formare un solo corpo colla pittura: allora procedevano a bagnare con acqua tepida la carta finchè fosse totalmente ripulito il quadro in un con la colla, il che, mediante discreta diligenza, facilmente ottenevano, riducendo l'antico dipinto ad uno stato che sarebbesi creduto essere un nuovo lavoro soltanto maneggiato col pennello degli antichi artisti.

Ma più utile ancora è il processo di trasportare antiche pitture all'olio da una tavola, e ben anche dal muro sopra un'altra tavola o tela. Attaccano prima di tutto una tela finissima con ben forte colla sopra la pittura, e dopo lasciata perfettamente asciugare, bagnano non una, ma più volte la tela suddetta con ispirito di trementina: e quando arrivano a conoscere, mediante alcuni esperimenti in qualche estremità, che la tela sia perfettamente attaccata alla pittura come se fosse un solo corpo ed una stessa materia, tela e dipinto, danno principio alla più difficile operazione, la quale però in questo punto ha più bisogno di pazienza e diligenza, che dei misteriosi segreti che taluni hanno voluto far credere, giovando in tali operazioni più la pratica accurata che la più fina teorica; dovendo essere l'operatore ben attento a bagnare del continuo la tela suddetta collo spirito di trementina quando gli si presenta qualche resistenza. Distaccata la pittura, si applica sopra una tela o tavola nuova coi metodi più sopra indicati, siccome parimenti all'oggetto di levare la tela sovrapposta alla pittura.

Non lascierò pure di ricordare qui quanto il ch. abate Lanzi disse intorno l'inventore di questo processo, all'approssimativa epoca in cui fu ritrovato, e circa il modo di trasportare le pitture: egli ne fa autore Antonio Contri, figlio di un legale ferrarese, nato dopo l'anno 1650 (1). Dopo avere lavorato in pittura a Roma ed a Parigi, tornato in Italia passò a Cremona, dove trovò il modo di trasportare dalle pareti alle tele qualunque siasi pittura, senza che dessa perdesse punto nel disegno o nel colorito: dopo le esperienze di un anno ebbe a risultato di servirsi di colla o bitume, che distendeva sopra una tela della grandezza totale della pittura che dovevasi trasportare, ed applicata e fortemente compressa anche col mezzo di una mazzeruola di legno, tagliava d'intorno la calce applicando alla tela una tavola ben appuntel-

(1) I Francesi invece fanno autore di questo processo M. Picaud, che dicono averlo messo in pratica del 1752.

lata, affinchè il lavoro facesse presa e venisse perfettamente uguale. Non appena scorsi alcuni giorni, si passava all'operazione più difficile, cioè di staccare maestrevolmente la tela dal muro, che per la tenacità del bitume o della colla sì bene compatta, seco portava la pittura; indi stesa sopra una tavola ben levigata e piana, faceva l'applicazione nella parte posteriore di un'altra tela inverniciata e di un composto di colla o bitume, ma assai più tenace dell'usato nell'applicazione della prima tela; e fatta indi l'applicazione di questa tela vi poneva sopra la medesima una buona misura d'arena, che tutta egualmente la comprimesse, e dopo circa otto giorni, levata l'arena, rivolgeva al disotto la tela superiore, ed inumidita con acqua calda, la prima con facilità veniva distaccata dalla pittura la quale allora nel rovescio rimaneva attaccata perfettamente alla seconda; e l'operazione in tal modo era eseguita con precisione, che difficilmente avrebbesi potuto conoscere che si fosse levata da un muro. Le prime esperienze si eseguirono dal Contri in Cremona, in Ferrara per Baruffaldi, in Mantova pel principe d'Harmstat, governatore di quella città, il quale potè spedire all'imperadore alcune opere di Giulio Romano levate con questo metodo dal palazzo ducale. Il Contri conservò con tutta gelosia il suo segreto, ma si sa che in altri paesi esteri, in quella stessa epoca, erasi messo in esecuzione tale ritrovato. Il giornale di Trevoux riferì che Luigi XV fece trasportare il rinomatissimo quadro di s. Michele di Raffaello dall'antica tela ad una nuova, e che tale operazione venne eseguita con tutta soddisfazione (1). L'ab. Lanzi in conseguenza di tale notizia prende sospetto che il Contri non possa essere il primo inventore di quest'arte, come lo vogliono i Ferraresi; lascia però la decisione di questo punto disputabile in sospeso, ma accorda che niuno può contendere che il Contri non fosse il primo, col metodo di tutta sua invenzione, ad eseguire con felicissimo successo

(1) Requeno, *Saggi del ristabilimento dell'antica arte de' greci e dei romani pittori*. Ediz. di Venezia, p. 108.

tale operazione sulle pareti dipinte: operazione che è assai più difficile di quella sulle tele; ma fosse il Contri o inventore di tal arte o scopritore del metodo di praticarla tanto nei dipinti a fresco che all'olio, egli sarà sempre degno di meritati elogi. A' giorni nostri in Italia il suo segreto, od altro equivalente che anche per lo passato taluni abilissimi artefici hanno fatto soggetto di mistero, è non solo conosciuto, ma eziandio praticato, di maniera che noi pure abbiamo veduto tolti dalla originaria loro sede, per opera del diligentissimo sig. Stefano Barezzi cremonese, domiciliato in Milano, non pochi dipinti tra i più bei freschi di Bernardino ed Aurelio Luini, di Bramante, di Gaudenzio Ferrari, di Marco da Oggiono e di Vicenzo Foppa, staccati alcuni col taglio del muro, altri col processo del suddetto Barezzi, dalle soppresse chiese di Brera, dei PP. Francescani della *Pace* in Milano, e dalla Villa della *Pelucca* presso Monza, ove già da tre secoli erano visitati dall'occhio curioso ed intelligente, e trasferiti i più ragguardevoli a condecorare l'I. R. palazzo della *Villa* in questa città, ed i restanti l'I. R. Pinacoteca di Brera; di maniera che sembrano essere stati i medesimi realmente dipinti dove attualmente ritrovansi. Ma quando si faccia riflesso alle cose superiormente accennate, si scopriranno forse ancor più facili metodi, i quali ad un intelligente operatore non mancheranno di presentarsegli a sì utile divisamento.

§ 6.

Miniatura.

La bellezza del colore, dai latini conosciuto sotto nome di *Minium*, ha, per eccellenza ed a preferenza d'ogni altro colore, data la denominazione a quel genere di pittura descritto sotto il titolo di miniatura, la quale se in Italia era già conosciuta, più tardi venne introdotta nell'Olanda, nelle Fiandre e nell'Alemagna, e più tardi ancora in Francia. Non pertanto i Francesi e gli

stessi loro più eruditi accademici non la chiamano già miniatura, ma *Mignature* dal vocabolo *mignarde*, che significa grazioso, delicato, leggiadro, per cui nelle belle arti sogliono usare questo vocabolo parlando, com'essi dicono, *de certains petits ouvrages travaillés avec une extrême délicatesse*, per cui essi definiscono questa maniera di pingere essere *une sorte de peinture délicate qui est faite à petites pointes*. Difatti quest'arte consiste nel dipingere in una maniera la più dilicata, dovendo il miniatore in luogo di linee servirsi di piccolissimi punteggiamenti eseguiti con pennelli, lo che rende un tale lavoro assai lungo e nojevole; poichè se i colori fossero sovrapposti alla carta od all'avorio, fondo su cui, generalmente parlando, si minia, schiacciati del tutto od in linee senza essere punzecchiati, allora non si potrebbe più qualificare col titolo di miniatura, ma piuttosto ad acquerello. Questo metodo di pittura fu assai in uso presso gli antichi, eseguito continuamente sopra le pergamene e la carta, in ispecie sui fogli de' libri, con colori i quali, sebbene abbiano meno di corpo, si trovarono però migliori ed opportuni, siccome il minio, il carminio, l'oltramarino, le lacche fine, il verde estratto dai sughi di varie qualità di fiori e da alcune erbe, i quali colori vengono preparati con acqua di gomma arabica o di gomma d'adragante. È però d'avvertirsi che nella maggior parte delle miniature il color bianco non viene adoperato; dacchè il fondo della pergamena, carta od avorio, serve a dar risalto alle figure, apparendo più vivi i lumi a seconda dei colori adoprati. Molte belle miniature infatti abbiamo su varj codici esistenti nella Biblioteca Ambrosiana; ma fra le altre si distingue quella posta in fronte al Codice Virgiliano, che ormai da tutti i dotti intelligenti si ritiene scritto per intiero dal Petrarca col comento di Servio. Una tale miniatura in foglio grande in pergamena è opera del celebratissimo pittore e miniatore Simone di Guglielmo Memmi, del quale parlerò allorchè discenderò a trattare delle scuole pittoriche.

Virgilio viene rappresentato sdrajato piuttosto che se-

dente, siccome hanno detto alcuni, in atto di scrivere col volto che guarda al cielo invocando le muse, semicoperto da paludamento; sotto Virgilio si leggono chiaramente questi versi:

Ytala per claros tellus alis alma poetas
Si tibi grecorum dedit hic attingere metas.

E sotto ancora a questi due versi se ne leggono altri due, ma a qualche distanza:

Servius altiloqui retegens archana Maronis,
Ut pateant ducibus, pastoribus atque colonis.

Enea in abito ed in atteggiamento guerriero gli sta avanti accennando la sua spada colla quale figura il soggetto dell'Eneide. La Buccolica viene rappresentata da un pastore, e la Georgica da un agricoltore, situati l'uno e l'altro in un secondo piano sottoposto, prestando attenzione al canto di Marone. Servio intanto trae a sè la cortina di finissimo velo trasparente, e composta di due colori a liste lunghe, indicando con quest'azione ch'egli schiude, colle sue glosse, ciò che nel poema trovasi di oscuro.

Quando si vogliano avere i ben giusti e dovuti riguardi all'epoca in cui questa miniatura venne da Simone eseguita, si troverà che i colori, in particolare il fondo azzurro, sì vivo e risentito, le vesti, la bella mossa delle pieghe e degli atteggiamenti veramente si attraggono lo sguardo curioso e dotto, mentre rendono questo dipinto degno di molte osservazioni: l'insieme però del disegno e particolarmente le teste non sono di un ugual merito.

Anche la città di Pisa, sul finire del secolo XII e nel principio del XIII, ebbe non solo pittori, ma scuola ancora, direi quasi, di tutte le arti belle; non abbiamo però i nomi di que' distinti artefici; ma si conservano tuttavia alcuni monumenti che accertano le pisane antiche glorie; e parlando della miniatura, se ne conserva una bellissima in Duomo, ed è l'*Exultet* che si canta, secondo il rito romano, nel sabato santo, scritto sopra pergamena, dove veggonsi con molta frequenza figure, animali e piante a miniatura, opera creduta con ogni fondamento apparte-

nente al principio del secolo XII ed eseguita da mano intelligente. Anche nella sacrestia del Sacro Monte sopra Varese conservasi un messale antico in pergamena, ornato di bellissime miniature ad oro, argento e colori ognora freschissimi.

Nella Scuola Milanese circa l'anno 1500 fioriva assai la miniatura. Decio ed Agosto, padre e figlio Ferranti, furono due de' principali promotori di questo studio. Nella città di Vigevano si conservano tre opere assai pregiate e rare, cioè un evangeliario, un epistolario ed un messale, con finissima e più che ammirabile diligenza miniati da questi due distinti artisti, per cui si può ragionevolmente affermare che pochi lavori eseguiti in tal genere sieno paragonabili a sì pregiate miniature.

§ 7.

Pittura a pastello.

La pianta conosciuta sotto il nome di pastello, la quale produce un assai vivo color azzurro, eccellente per gli oggetti di tintoria, è quella che, secondo taluni, ha data la denominazione alla pittura chiamata a *pastello* o *pastella;* altri però sono d'opinione che tale qualificazione derivi piuttosto dalle matite formate con certe paste di diversi colori macinati con acqua di gomma, o insieme o separatamente, e che in luogo di colori stemprati e dei pennelli, servono vantaggiosamente ad uso di questa pittura praticata sulla carta e sulla pergamena. Sebbene la pittura a pastello sembri superare gli stessi dipinti ad olio non solo per la sua vivacità e lucentezza del colorito, ma ben anche per quella specie di lanugine che sembra avere, e che assai si accosta alla natura, pure non sa la pittura a pastello resistere al più leggier tocco, e col tempo per sè stessa manca e muffasi, e per ciò il pastello si rese inferiore ad ogni altro genere di pittura. Peccato che non si possa passarvi sopra con qualche vernice!

L'invenzione della pittura a pastello viene attribuita

alla pittrice Heid, nata del 1688 nella città di Danzica, ed ivi morta del 1753, la quale si distinse assai nei lavori a pastello. Alcuni però pretendono sostenere che qualche anno prima fosse posta in pratica ad Erfurt da Thiele, nato nell'anno 1685, morto del 1752. In Francia, in Germania ed in Italia non pochi si distinsero nei lavori a pastello, citandosi con distinzione, oltre li suddetti, Lautor, Liotard e Rosalba.

§ 8.

Pittura a smalto.

L'arte di dipingere a smalto viene eseguita con colori metallini composti assieme a vetro calcinato e sale, ridotti a finissima polvere, ed adoprati col metodo degli altri colori, indi cotti di nuovo e vetrificati a forza di fuoco.

Gli antichi ben conoscevano quest'arte di dipingere a smalto, e veniva praticata sopra vasellami di terra ed oggetti di pentolajo, come anche sopra il rame, l'argento e l'oro; e sappiamo che nella Grecia era assai in uso, e si conosceva sotto la denominazione di ενκαυςική *encaustice*, cioè l'azione di applicare smalti di varj colori. Nè mancano scrittori i quali asseriscono essere stata la pittura a smalto praticata sino ai tempi della famosa torre Babelica, e che alcune pietre collocate nell'esteriore dell'edifizio erano smaltate, rappresentanti figure diverse e storie relative a quel popolo, la quale opinione se avesse acquistato un grado di probabilità, questo genere di pittura rimonterebbe ad un'epoca assai rimota, e schiarirebbe non pochi punti controversi. Lasciate quindi le nozioni incerte delle prime epoche del mondo, rimontiamo a quelle più conosciute in Europa e particolarmente in Italia, e troveremo che ai tempi di Porsena re di Toscana, che regnò nel III secolo di Roma, erano in grande uso i vasi smaltati e dipinti con belle figure, narrando Pindaro, che visse nel secolo di questo re, che i vincitori nei giuochi Panatenaici avevano in premio

vasi di terra ornati di pittura e pieni dell'olio di Pallade. Che poi questi fossero lavorati in Grecia o nell'Etruria, il ch. Ab. Lanzi è d'opinione che *si fabbricarono vasi dipinti così in Grecia, come in Etruria e nelle loro colonie: ma nel dubbio gli indizii favoriscono più la Grecia che l'Etruria.* Marziale, che fu alcuni secoli dopo Porsena, parla delle di lui stoviglie chiamandole *toscaniche;* non dice però che fossero dipinte, circostanza che nel caso non avrebbe senza dubbio taciuto. Giovenale dice pure che quelle di Numa dedicate al culto erano nere: ed i frammenti dei vasi Aretini, tanto lodati da Marziale, e che anche a' dì nostri sono nei ruderi delle antiche fornaci presso Arezzo, conosconsi essere lavorati con una finezza rimarchevole di terra, di un genere assai bello di opera, e di una vernice che parifica le più stupende dei Greci; non si trovò per altro sinora un solo pezzo dipinto a figure, ma soltanto a basso-rilievo totalmente dello stesso colore del fondo.

Debbesi però qui avvertire circa le cose etrusche del genere di cui parliamo, che da gran tempo ed anche nei secoli XVI, XVII, e direi quasi sino alla nostra età, è invalsa la volgare non esatta pratica di qualificare col titolo di etrusco ogni relativo oggetto che non fosse egizio o lavorato nei tempi dei migliori scalpelli greci e romani, e di applicare indistintamente il nome di etrusco a tutti que' vasi trovati non meno in tutta l'estensione di quella che veramente chiamasi Etruria, od in que' paesi caduti sotto la dominazione etrusca, ma ben anche a tutti quelli scoperti nella Campania, che sono i più belli e lavorati per eccellenza, oltre a que' tanti trovati nella Sicilia, ed a quelli pure di lavoro Volsco disotterrati in Velletri, in Bologna e nel paese degli Euganei, e particolarmente ad Este ed a Padova, ove si rinvennero vasi coperti di una candidissima vernice lucida quanto l'argento lavorato; i quali tutti, siccome vorrebbe giustamente il giudizioso abate Lanzi, si dovrebbero nominare con proprio vocabolo *Vasi Campani*, e perchè in numero superiore ad ogni altro luogo trovati nella Cam-

pania, e perchè fra tutti i lavori di questo genere più belli per gusto, per disegno e per esecuzione d'opera. Si deve inoltre avvertire che impropriamente venne poi data questa denominazione di Etrusco a questi vasi, perchè, come anche falsamente opinarono taluni, o furono lavorati o scoperti nell'Etruria o nei paesi dipendenti dall'Etruria. Oltre quelli che si rinvennero in Sicilia, nella Puglia ed in altri paesi della Magna Grecia, molti furono disotterrati in Atene ed in Roma stessa: anzi uno di questi, scoperto nella Siberia in un ipogeo, ci presenta, al pari dei succitati, tutte le qualità e forme greche, e perciò a non dubitarne fatto con altri per opera di artefici appartenenti a colonia greca ivi stabilita, siccome moltissime n'ebbero i Greci e non poco si estesero.

Non lascierò qui di ricordare il vaso Hamiltoniano illustrato dall'ab. Lanzi (1), e che finora si può dire il più vetusto monumento nel genere di cui si tratta, venendo riputato appartenere al primo secolo di Roma. Questa figulina siciliana si rinvenne nelle vicinanze dell'antico Agrigento, la di cui pittura lavorata in nere figure tutte in profilo e secche sopra un fondo giallognolo rappresenta Teseo armato al pari dei guerrieri Omericani colla spada nella destra, assistito da due giovani con asta e da due donzelle destinate al Minotauro che uccide. Il Minotauro qui è figurato un uomo colla testa di toro, il quale, giusta l'opinione di Eckel, è un Bacco tauriforme: nella parte posteriore del vaso vedesi dipinto, colla stessa secchezza, un magazzino con grande bilancia appesa nel mezzo e con varie figure tunicate; tre iscrizioni leggonsi sopra questo vaso, le quali tradotte dicono *Talidè faceva*, e queste sono due, l'una nella parte anteriore e l'altra eguale nella posteriore, volendo indicare il nome dell'artefice che lavorò il vaso o che eseguì il dipinto, e fors'anche ambedue le opere, e l'ultima scritta sopra la testa di un giovane che regge una lance e che ha una faccia più vaga, *Clitarco bello*, riferendosi il pit-

(1) Nella sua terza Dissertazione.

lore ad indicare parzialmente la bellezza del giovane Clitarco, che a lui certamente sarà stato carissimo. L'essere poi le iscrizioni segnate da sinistra a destra non può pregiudicare l'antichità di questo rarissimo monumento, mentre la storia tace il tempo in cui la Grecia lasciò l'uso ricevuto da Cadmo di scrivere da destra a sinistra; poichè nella Grecia sino da tempi conosciuti non sussisteva su questo particolare alcuna regola fissa, trovandosi in eguali epoche iscrizioni stese in ambedue le maniere, potendosi per ciò a buon diritto conchiudere che i vasi dipinti si fabbricarono sino da epoche rimotissime non meno nella Grecia, che in Etruria e nelle loro colonie, per quanto abbiamo di certo in queste ultime sino dalla fondazione di Roma.

Nel secolo d'oro della pittura una tal arte faceva grandi progressi a Faenza ed a Castel-Durante; e nel ducato d'Urbino vennero introdotte le fabbriche dei grandi vasi smaltati sulle forme e colorito dei Toscani, e di gran lunga preziosi e migliori degli altri tutti, massimamente per le figure, le quali da taluni vennero credute lavori dei grandi pittori Raffaello e Michelangelo. È per altro abbastanza provato che tale opinione è del tutto insussistente, non potendo avere altro fondamento che dall'avere i pittori a smalto cavate le figure dai dipinti di que' sommi maestri, per cui quegli smalti erano e sono tuttora stimati più pel colorito e per le figure dipinte, che per il disegno dei vasi. Due soli colori erano soltanto adoprati negli smalti, cioè il bianco ed il nero, tranne il colore infaonato, che è un languido incarnatino, che serviva per dipingere le faccie e le carnagioni.

Anche nel Pesarese, nei tempi antichissimi, fu a non dubitarne l'arte figulinaria delle stoviglie e dei vasellami in uso grandissimo, e direi superiore a qualunque siasi altro paese. Erano questi oggetti lavorati con una incredibile perfezione, ed il ch. ab. Passeri (1) dice d'aver trovato frammenti di vasi di terra rossa e fondi di piattelli mar-

(1) *Istoria delle Pitture in majolica fatte in Pesaro*, ecc.

cati con bollo dell' officina, che parevano vasi di Samo. Costumavano dare loro una vernice di calcina di piombo, la quale senza coprire il bellissimo colore della terra, or sanguigno, or rosaceo, dava una lucentezza veramente maravigliosa: aggiunge di avere pure trovato dei pezzi di vasi coperti di un color nero morato simile al velluto, e questo si faceva col magistero della zaffara e della pietra magnesia o manganese, sovrapposta ai pezzi ancora crudi, e dopo la prima cottura, inverniciati collo stesso piombo. In Pesaro dunque esistevano non poche officine di figuline, e queste si lavoravano sino da tempi remoti e barbari, aumentandosi queste opere, o decrescendo le perfezioni dei lavori a seconda delle circostanze dei tempi. Pare difatti che sino alla dominazione dei re goti, e specialmente sotto Teodorico ed anche ai tempi di Giustiniano, grandi lavori, se non di finissimo, almeno di non ispregevole gusto, si eseguissero in Pesaro, ma ignorasi in seguito e per più secoli che ne avvenisse di quest' arte.

Soltanto verso l'anno 1300 l'arte figulinare trovò il suo risorgimento in Pesaro: ma le pitture che si cominciarono ad usare non sono prima del 1450 sotto il dominio Sforzesco. I soggetti di queste pitture erano rabeschi, armi di famiglia e dei principi dominanti, e nei pezzi più ricercati si eseguivano grandi semibusti di deità, ritratti di principi e di spose, alle quali per lo più venivano presentati. Usavano i pittori figulinari tratteggiare con colore di manganese tutti i contorni, lasciando nel restante bianche le carnagioni, e riempiendo di colore gli spazj dei vestimenti; e se il disegno non era sufficientemente corretto, vi era abbastanza per la rarità dei lavori supplito colla massima perfezione della vernice, che aveva una sorprendente lucentezza, per cui girando siffatti pezzi vedevasi l'effetto che si ottiene dalla madreperla, che ad ogni movimento cangia l'apparenza dei colori.

Gubbio anch'esso possedette officine figulinarie, ed ebbe eccellentissime opere, ma più ragguardevoli sono quelle del secolo XV.

Nella città di Limoges, nel secolo XVI, ai tempi di Francesco I re di Francia venne portata a tal grado di sublimità l'arte di dipingere a smalto alla maniera degli antichi, che vennero non solo emulati, ma superati in genere di disegno ed in ispecie di chiaroscuro che dava un mirabile risalto ai due colori usati, in modo che i lavori di Limoges si acquistarono una grande celebrità, ed i vasi, i bacini, le coppe, le patere, le croci, i candelabri eseguiti con questo genere di lavoro conoscevansi sotto nome di *opus de Limogia*.

Lo smalto si eseguisce con colori chiari ed opachi: pei chiari o trasparenti si è ritenuta la pratica di macinarli con sola acqua, e per i densi ed opachi si sono introdotti i colori macinati con olio di nardo. L'invenzione di dipingere a smalto opaco viene attribuita a Gio. Toutin, orefice di Châteaudun, che la trovò del 1602, il quale essendo arrivato al sommo grado di perfezione nel dipingere a smalto trasparente, tentò la maniera di servirsi, per questo genere di lavoro, di tutti i colori densi ed opachi, i quali dovessero liquefarsi col fuoco, ritenendo però la loro lucentezza, e riuscì con tal esito felice, che da Toutin sino a noi sonosi eseguiti i più belli lavori di smalto in oro, siccome vediamo decorati tanti distinti capi d'opera in materia di lusso e di moda.

Toutin ebbe a discepolo un certo Gribalin, al quale dopo alcuni anni che gli fu collaboratore, comunicò il suo segreto, che poi pervenne a notizia anche di non pochi altri allievi che assai si distinsero in quest'arte di dipingere a smalto chiaro ed opaco, tra' quali Dubié, che eseguì molti lavori per le gallerie del Louvre, e Morlier d'Orleans, del quale erano assai ricercati gli anelli, gli astucci, gli orologi e simili dipinti a smalto; ma superò poi tutti Roberto Vauquen di Blois, scolare di Morlier, che si acquistò la fama di celebratissimo artefice pei belli disegni e pel vivace colorito, sorprendendo particolarmente ne' suoi fiori.

L'uso però di dipingere ritratti a smalto venne introdotto in Inghilterra, e da quel regno fu portato a Parigi da Petitot e Bordier.

Perchè questo genere di pittura riesca della maggiore perfezione è opportuno eseguirlo sopra lastre d'oro, poichè l'argento fa diventar giallo il color bianco, ed il rame, oltre che manda fuori un fumo, il quale macchia ed oscura i colori, va soggetto a squagliarsi e crepolare.

Quanto alla maniera di operare lo smalto usasi a metterlo a fuoco riverberante in un piccolo fornello, rimanendovi una sola piccola parte vuota nel mezzo; ed anche qui il dipintore a smalto ha quel vantaggio che trova il pittore ad olio, potendo ritoccare il suo lavoro a piacimento, mettendolo ogni volta nel fuoco riverberante, e levandolo del tutto quando conosce che lo smalto è portato alla sua lucentezza e perfezione in tutte le parti che lo compongono.

Presso Parigi è celebre la manifattura stabilita nel villaggio di Sèvre sulla riva della Senna per le porcellane e per i cristalli. In quella sono eseguiti dei paesaggi, delle figure e dei ritratti a colori ed al naturale. Essa è di proprietà del sig. Lambert, chimico riputatissimo; e sotto la sua direzione colla terra bianca si formano delle belle imitazioni delle porcellane del Giappone e delle altre più famose contrade, del marmo, del granito, del porfido, e di quanto di più bello può essere ad uso di smalto eseguito.

Nella China l'uso di dipingere a smalto era conosciuto sino da tempi rimotissimi; e si eseguiva sopra vasi di varie grandezze dipinti con ogni sorta di colori ed ornati di paesetti, di fiori, di animali che sentono anche di buon gusto. Le porcellane che vengono mandate in Europa, sono di un vivissimo azzurro sopra fondo bianchissimo, ed anche marmorate e screziate: quelle rosse però sono le più ricercate, e ritenute di maggior pregio e di maggior valore. Gli amatori poi delle porcellane cinesi preferiscono quelle conosciute sotto la denominazione di *U-Mien*, le quali hanno un nero color piombo: nè meno distinte in bellezza ed anche più ricercate sono le porcellane tagliate da una quantità di righe che s'incrocicchiano, e che sembrano all'occhio un lavoro fatto a musaico.

Non lascierò qui di parlare del metodo trovato in Germania per coprire di dentriti o arborizzazioni la majolica comune. Quando i vasi o piatti di qualunque struttura sono perfettamente eseguiti e ben secchi, vengono posti in un tino onde renderli umidi, servendosi di argilla assai bene stemperata coll' acqua, alla quale argilla si dà quel colore che si desidera per fondo. Eseguita questa operazione, estraggonsi i pezzi, sopra i quali lasciansi cadere varie goccie di colore qua e là sparse a piacimento, agitando leggermente il pezzo all' intento di far spargere il colore superficialmente in tutte le direzioni, venendosi a formare per tal maniera la dentrite od arborizzazione più o meno estesa a seconda della quantità del colore che vi si lascia cadere. Sebbene tutti i colori sieno riconosciuti buoni per questa operazione, pure si è trovato migliore quello chiamato dai Tedeschi *bister*, adottato dal *bistre* dei Francesi, che è una specie di matita, la di cui composizione si fa con limatura di ferro, con pirite e manganese nei modi assai conosciuti nella Germania.

§ 9.

Pittura sul vetro.

Molti furono gli scrittori antichi e moderni, e molte sono le opere pubblicate intorno l'origine della pittura sul vetro, detta anche pittura *a musaico*, circa la quale non pochi opinarono non essere quest' arte anteriore al secolo XVI. Chambers (1) asserisce: *Un pittor franzese di Marsiglia dicesi che ne abbia dato la prima nozione andando a Roma sotto il pontificato di Giulio II* (2). *Alberto Durer e Luca di Leyden furono i primi a portar l'arte a qualche grado di distinzione;* e tale opinione venne da non pochi ritenuta anche ai dì nostri in Francia ed in Italia (3). *Il paroit que ce fut d'un pein-*

(1) T. IX, art. *Vetro.*

(2) Giulio II fu creato papa l' anno 1503. Governò la Chiesa 9 anni, mesi 3 e giorni 20.

(3) *Petit Dictionnaire des inventions, § Peint sur Verre.* Paris, à la librairie d'éducat. de Pier Blanchard, 1812.

tre marseillois, qui travailloit à Rome vers l'an 1509, *que les Italiens aprirent l'art de peindre sur le verre. François I, le père et le restaurateur des lettres et des beaux-arts en France, ne négligea rien pour attirer dans ses états les gens à talents, il n'oublia point les peintres sur verre, qui nous admirons encore;* asserzione ripetuta anche dagli Italiani, e recentemente nella Biblioteca portatile di educazione (1). Ma con buona pace degli Inglesi, de' Francesi, degli Italiani e di tutti gli altri esteri scrittori, ella è abbastanza dimostrata la falsità di siffatte storiche asserzioni, giacchè fin dal principio del XII secolo troviamo introdotto l'uso di dipingere sul vetro, non già come si farebbe sopra una tavola di legno o sopra una tela, ma coll'arte d'incorporare i colori stessi col vetro. Sotto Giulio II non si ebbero le prime nozioni intorno la pittura sul vetro, ma bensì sotto il di lui pontificato si sarà forse dato eccitamento a quest'arte, coll'essere a Roma portata a qualche grado di distinzione; sebbene non sia provato ancora che Alberto Durero sia stato in Roma a dipingere, e meno ch'ivi egli abbia lavorato sui vetri, contrastando egualmente gli stessi storici olandesi con prove irrefragabili, che Luca di Leiden sia stato in Italia, siccome per errore, giusta quanto riferisce il ch. Ticozzi (2), lasciò scritto il Vasari; è però vero che sebbene il leidense pittore non possa essere stato in Italia, ha però arricchito l'Italia de' suoi bei dipinti, e non mancano di Luca d'Olanda anche pitture sul vetro, tra le quali accennerò il piccolo quadro di vetro esistente nella Pinacoteca della Biblioteca Ambrosiana di Milano, in cui è dipinta a soli contorni in nero piuttosto giallogno sul vetro di color naturale la storia, ossia il trionfo di Davide, che porta sopra un'asta, qual trofeo di vittoria, il teschio di Golia, essendo egli circondato da un coro di donzelle aventi in mano istromenti da corda, e la carta colle note musicali onde accompagnare

(1) T. XX. *Invenz. e scoperte*, art. *Vetro.*

(2) *Diz. dei Pitt.* Milano 1818.

il celebratissimo inno di vittoria, in atto che una di quelle sostiene la corona da porsi sul capo al vincitore del Filisteo: dietro il vetro trovasi un' antica stampa di rame, copiata dal dipinto a tutta perfezione, ad eccezione che nella stampa sotto i piedi di Davide vedesi la marca L, che sembra stata levata dal vetro forse per ritagliarlo.

Teofilo monaco (1) dice che a' suoi tempi la Francia in tal arte di dipingere i vetri era arrivata al sommo suo grado da superare qualunque nazione: *Hic invenies quidquid diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia... quidquid in fenestrarum varietate diligit Francia.* In Italia pare che quest' arte di dipingere i vetri venisse coltivata sino dal primo secolo della pittura risorta, facendosi delle finestre con vetri istoriati, siccome accenna il P. Angeli (2). In Venezia sappiamo poi che *Frater Theotonius* di Germania faceva finestre di vetro, e che venne imitato da certo Marco pittore, il quale viveva del 1335, e qui devesi riflettere che tali finestre, situate in alto dietro gli altari, prima che vi fosse introdotto l' uso di porvi tavole o pitture a fresco, servivano al popolo per rammentare le gesta di quei santi che vi erano dipinti, e per pregare cogli occhi rivolti a a quelle immagini. In Venezia adunque, a pari di Firenze, di Arezzo e di altre città, fioriva questo genere di pittura; ma siccome, dice l' ab. Lanzi (3), in processo di tempo i veneti vetri ed i fiorentini parvero a tal uopo soverchiamente foschi, così si anteposero ad essi que' di Francia e d' Inghilterra, la cui chiarezza e trasparenza era più abile ad essere colorata senza troppo scapito di luce. Piacque inoltre che ai colori velati con gomme ed altre tempre si sostituissero colori cotti al fuoco nel modo che il Vasari ha descritto: così crebbe a tali pitture vivacità e forza da resistere alla intemperie de' tempi. La invenzione fu dei Fiamminghi, o dei Francesi piuttosto, e noi certamente di Francia la ricevemmo. Indi parla di Bramante, che fece lavorare da due pratici ar-

(1) Pref. al tratt. *De omni scientia artis pingendi.*

(2) Nella *Descriz. della basil. d'Assisi.*

(3) T. I *Scuola fiorentina.*

tisti le finestre del palazzo Vaticano ed a S. Maria del Popolo a colori cotti, le quali dice sussistono freschissime di colorito dopo tre secoli, cioè dai giorni di Bramante, nato del 1444 e morto del 1514; per cui risulterebbe, da quanto ho fin qui esposto, che le prime pitture sui vetri erano fatte a tempra con colori velati con gomme, ed in altre simili maniere; e che i vetri a colori cotti sono stati introdotti, massimamente in Italia, verso la fine del secolo XV; ma le cose che sono per dire daranno ai vetri colorati al fuoco un'epoca assai più rimota.

La prima nozione certa che noi pertanto abbiamo della pittura sul vetro a colori preparati diversamente da quella più sopra accennata, cioè a colori esposti all'azione del fuoco, rimonta all'epoca della prima Crociata, e di tale epoca sono appunto i dipinti rappresentanti quella sacra spedizione, eseguiti poco tempo dopo nel celebre tempio di s. Dionigi a Parigi (1).

Questa prima sacra spedizione pertanto venne rappresentata in dieci *tableaux* rotondi, dipinti sui vetri d'una grandiosa finestra del coro di s. Dionigi di Parigi, e ciò

(1) Sebbene a tutti sia nota la storia di quella Crociata, non credo però fuor di proposito darne qui per incidenza un brevissimo cenno. L'imperadore Alessio Comneno essendo afflitto per le crudeltà che i Turchi esercitavano non solo contro i Cristiani, ma ben anche per la distruzione dei sacrati luoghi di Terra Santa, domandò al papa Urbano II dei soccorsi onde raffrenare la maomettana perfidia, il quale ad istanza di Pietro l'Eremita, gentiluomo della Picardia, che avea veduto più volte nei luoghi di Terra Santa le più miserande desolazioni, determinossi a radunare, siccome si ritiene comunemente, per questo principal motivo, il Concilio di Clermont nell'anno 1095, dove il sommo Gerarca, dopo avere pronunziata quella commoventissima allocuzione che comincia: *Nostris Fratres dilectissimi etc.* (*) che fece tanta impressione sullo spirito dei Padri radunati in concilio, sentì pronunciarsi con voce unanime: *Deus hoc vult*; e siccome eravi di già introdotto da gran tempo il costume che i vescovi si mettessero alla testa dei loro sudditi per andare alle guerre, ed in ispecie in difesa della religione, così il vescovo Ademaro o Aymaro fu il primo a levare la croce, seguito ben tosto nel di lui esempio dal vescovo d'Orange e da non pochi altri, che facevano a gara a correre sotto quell'illustre vessillo della santa guerra, alla quale si diede il nome, che si ritenne anche in seguito, di *Crociata*, dovendo tutti i militi di quella spedizione fregiarsi d'una croce rossa collocata sulla spalla destra o sopra qualche parte più esposta a vista di ciascheduno. L'esemplare coraggio dei vescovi animò principi, baroni e primarj del regno ad associarsi ai Crociati accresciuti in infinito dai più robusti ed animati sudditi delle Gallie, onde intraprendere il lungo cammino della Palestina, pieni di fiducia nel Dio delle battaglie; e questa fu la prima celebratissima spedizione o Crociata.

(*) *Baron.* sub an. 1095, n.° XXXIV, et seq.





Prima Crociata - Pittura sul vetro

per disposizione dell' abbate Suggerio, il quale volle più volte essere su quei vetri dipinto colla precisa indicazione del suo nome *Sugerius Abbas:* e qui devesi avvertire che il benemerito abbate cessò di vivere del 1151; ed il Felibien (1) dopo aver parlato delle grandi opere fatte dall'abbate Suggerio, soggiunge : *qu'il fit dorer de nouveau l'aigle qui étoit au milieu du chœur, et peindre toutes les vitres de l'église: qu'il destina même un revenu fixe pour l'entretien de deux maîtres habiles qui avoient soin, l'un des vitres et l'autre des ornemens d'or et d'argent;* cose tutte che, in complesso osservate, ci portano a conoscere che a quell'epoca l'arte di dipingere sul vetro era assai conosciuta, massimamente che non si parla mai di una recente invenzione, ma come di arte di già per l'addietro in uso, per cui io non esiterei a crederla assai anteriore di alcuni secoli all'età di Suggerio. Non ho voluto omettere di dare nella tavola qui unita due di que' *tableaux*, quali ci vennero rappresentati da Montfaucon (2).

Inoltre sui vetri di una grande finestra della sagrestia di s. Dionigi a Parigi vedesi dipinta la storia, ossia la vita, morte e miracoli del santo re Lodovico, leggendosi

(1) *Histoire de l'Abbaye de s. Dénis en France.* Paris 1706.

(2) *Thesaur. Antiquit. Reg. Galliæ*, t. I. In sequenti tabula primo visitur pugna Solimani contra Cruce-signatos, quæ in vitreis San-Dionysianis e regione obsidionis Nicænæ ponitur. Quæ obsidio infimam tabulam nostram occupat. Quæ vero pictura supremam tabulam tenet, sola sine inscriptione est. Ibi Cruce-signati equites pugnant contra Turcas. Vexillum eorum Cruce-signatur: ipsi quoque Crucem in casside expressam gestant. Veste hamis conserta ad genua usque defluente induuntur, quod in aliis quoque monumentis observatur. Hamis etiam vultus eorum circumdatur infra galeam. Clipei notis gentilitiis nundum insigniuntur, id quod in sequentibus quoque tabulis observatur. Stemmata namque gentilitia nundum in usu erant illo ævo, neque etiam quando Sugerius has vitreas tabulas depingi curavit, id quod certissime ante annum circiter 1140. contigit . . . . Infidelium arma hujusmodi sunt: equites alii arcus, alii lanceas gestant, cassis pileolum refert. Loricæ squamatæ forma, oculis magis, quam verbis percipitur. Quæ vestis militaris Infidelium admodum variat in tabulis sequentibus.

Sequens pictura captam Nicœam exhibet, quæ se tandem Cruce-signatis dedidit. Intrant illi per portam, dum Turcæ per aliam exeunt: horum vestis tantillum differt a veste præcedentium. Lusit fortasse pictor cum Cruce-signatum exhibuit, qui Turcam intrantem lancea confodit. Alter Cruce-signatus in præalta turri crucis vexillum jam apposuit. Inscriptio infra posita est NICENA CIVITAS. Superna vero sic legitur: FRANCI VICTORES-... PARTHI·FUGIENTES. Turcæ et nationes omnes infideles orientales Parthi vocantur in hisce vitreis inscriptionibus.

alcuni versi esametri sotto ciascun fatto storico, che per tal modo viene descritto. Dalla forma dei carattari onde sono scritti questi versi il dottissimo Montfaucon trae argomento di dire che la pittura di questi vetri è anteriore al 1350, confutando in pari tempo l'opinione di coloro che la dichiararono assai posteriore.

Che se dietro questi fatti abbiamo i più sicuri monumenti onde provare che in Francia la pittura sul vetro era già in pratico esercizio sino circa il X od XI secolo dell'era volgare, e che i Francesi l'abbiano portata in Italia soltanto sui principj del secolo XVI, e che quest'arte sia stata stabilita in Roma sotto il pontificato di Giulio II, allora ed in tal caso, senza riandare gli annali di Roma, porterò miei riflessi sulle storie patrie, e ne trarrò argomenti onde comprovare col fatto che in Milano, un secolo prima che salisse sulla cattedra di Pietro quel sovrano pontefice, era già in pratica la pittura sul vetro; e qui ringraziando prima di tutto le diligentissime cure del ch. prefetto dell'Ambrosiana, sig. ab. Mazzucchelli, il quale ebbe fortunatamente salvato dalle vicende de' tempi bellicosi alcuni codici manoscritti, già di pertinenza della fabbrica del Duomo di Milano, passati in mano dei pescivendoli a disperdere i più belli punti di storie non per anco conosciute ed illustrate, sebbene il benemerito letterato dell'opera sua benefica non siasi rimeritato che qualche dispiacevole tratto di inurbanità, unicamente perchè destinava gli avanzi superstiti ad utili studj ed a comodo dei dotti, rendendoli di pubblica ragione, e dedicandoli allo stabilimento cui presiede, privandosi d'una proprietà acquistata colla generosità di suo peculio; ma buon per me, ch'ebbi abbastanza tempo e pascolo per appagare mie brame intorno l'articolo di cui tratto, che l'epoca mi assicura delle vetriate a colori nel nostro Duomo all'anno 1416; se pure date anteriori non si leggessero su altri codici precedenti a quello di cui ragiono, e siccome non dubito vi esisteranno forse ancora.

Il codice manoscritto, da cui ho cavato queste notizie, contiene gli atti, o siano le ordinazioni dell'amministra-

zione della fabbrica del Duomo: è un volume in foglio grande, di carta imperiale, colla marca di un B gotico, di pag. CXXXVIII, oltre due di pergamena, sopra le quali è scritto l' indice delle materie ed ordinazioni: leggesi adunque a fogl. LXIIJ =

MCCCC°XVJ

Zaninus Agni de normandia Magr a vitreatis debet dare fabrice ecclie dne Sancte Marie maioris Mli, quos mutuo recepit A Stefanino de dugnano ..... dicte fabrice tesaur.° sup ratione vitreate per eum facte et ponende ad fenestras trahuyne (1) *ecclie memorate.*

Di contro

Debet here p eius solutione formandi, et ɔstruendi (2) *capitelum unum a vitreis ponendum ad fenestras trahuyne ecclie majoris Mli ɔputatis expensis factis, et factura dicti capiteli. Uʒ vitreo stagno pomblo carbone et aliis necessarijs ad ipum opus, et hoc sedum laudationem et declaratione facta p frem Antonium de villa ordinis pdicatorʒ Mafiolu de Lavania, Stefanum de Pandino fabrum et certos alios fabros, mediante deliberatione domiorʒ de conscilio fabrice ptacte et de ɔsensu et in pntia istorʒ d. deputatorʒ et negozʒ gestorʒ, ac Georgini de Caymis cui comisa fuit omnis informatio Spatr supinde henda in Sa Juxta ɔventione cu eo facta, i omibʒ ɔputatis, Et hoc de Mandato pfatorʒ dnorʒ Et p rationem factam et examinata p ludovicu Leuconu rationatore dicte fabrice a papiro die ultimo febrij infillatam in fillo diusarʒ scrptarʒ Anni pntis p f xvj lb xxv f xij.*

(1) *Aguglia.*

(2) Si noti che il c inverso ɔ significa *con*, o *cum*, così pure il segno ʒ indica per lo più, in aggiunta alla parola antecedente, *orum*, *arum*, *ores*, *us* e simili, e Uʒ significa *videlicet*, come pure *ut*'s dinota *ut supra*.

Item p restitutioē totidem denariorʒ p ipūm Zaninum expenditorʒ in cibo et potu p se et uno puero frē suo, qui occupati steterē expectantes extimatioēm et solutioēm dicti capiteli per eum facti ut̄ s, etiam et responsionem eius reformationis, quia expectabat deliberatio ɔscilij fabrice.... et hoc a die iiij° febrij, usqʒ die xxj ipīus msis febrij. Mandato facto ut̄ s et p rationem visam et examiātum p s̄tum ludouicum ratʒ die ultimo febrij īfillatam ut̄ s in fā lb̄ iiij° § v dʒ x

= lb̄ xxviij § xvij dʒ x

fol. ciij° = mcccexvj.

Paulinus de Montorfano pictor. P. N. P. S. Stefani in brolio. Intus. debet dare quos Mutuo recepit a Stefanio de Dugano dicte fabrice tesaurario sup ratione pingendi et ordinandi īsignas illustʒ domini domini nostri, et portare M̄li Sculpitas in fenestra magna fabrice juxta ɔventionem cum eo factam p d̄nos deputatos et negorʒ gestores occ fabrice registratam in libro ɔvetionū anni sʒ.

In altro codice marcato n.° 27, in foglio piccolo, di pag. CCCLXVI, a fol. 17, li 6 febbrajo 1436, si trova una convenzione fatta con Cristoforo Scrosatis, figlio di Giacomino, per eseguire nove così detti capitelli, avendo prestata sigurtà solidale *Balsarinus de Scotis de Placentia pictor fil. d̄ni Johannis.*

A fol. 22 di detto Codice = MCCCC.XXXVJ *die* viiij° *noebr.*

Magister Stefanus de pandino f. d̄ni Lanfranchi p. n. p. s. Stefanini ad nuxigiam M̄li Qui se ɔvenit.....

Primo q p̄dictus Magister Stefanus teneat et debeat hinc ad annos duos pxie futʒ Incepturos a die quo facta

fuerit sibi pstantia facere fenestra una vitrei sitȝ in ecclia ssta respitiente a meridie, pte altaris sancti Georgij in qua facere debeat ystoria sancte Caterine de Caplis qnquaginta vitrei albi bene recocti ligati et fabricati, suis expensis. Salvo quod dicta fabr teneat dare ipi M. Stefano oe feramentu neccarium per dicta fenestra et ei dare laboratores qui fatiant pontes et busos necessarios ipi fenestre.

Item q teneat et debeat facere strafura vitrey albi taliata ligata et bene recocta ad laudem homm exptorȝ in talibus Uȝ *cum pphetis mediis pphetis foleis florȝ angelis mediis angelis ubi necesse fuerit in dca fenestra. Pro quib. caplis et strafuris dicta fabrica teneat et debeat dare et solvere ipi Magro Stefano ad ɔputȝ ducatorȝ duorȝ et qr. iij pro quolibȝ quadreto, qui quadretus Intelligat esse brach unius in quolibȝ latere, qui quadretus sit iiij^or pedum qui pes apelat esse brachiu Medium in quolibet latere.*

Nel seguente patto parlasi del caso di una pestilenza, o di guerre, che impedissero l'eseeuzione di tale opera; e nell'altro che viengli dietro trattasi dell'esenzione del dazio.

Item pacto uts q dictus M. Steffanus possit uti camera illa cum fornello et utensilibȝ illis in ea existen que sunt dicte fabr^e, que camera sita est in campo sco ipius fabr supra libraria dce fabr^e

Item pacto uts q dicta fabrica teneat dare ipi Stefano de vitreo ipius fabr p ipo ope fiendo et q dcus Stefan^s teneat et debeat Infra tmm decorȝ duorȝ annorȝ restituere dictu vitrum melioratu et no peyoratum, aut dare ipi fa-

br^e scvt sex iprz p lbra. ipo p prius dante et pstante fideiussz p dicto vitreo dicte fabr.

L'ultimo patto tratta dell'obbligo di dare la detta sigurtà per cauzione, ecc.

Dopo l'ispezione di questi autentici documenti chi potrebbe negare che in Milano sino dal 1416 si eseguissero le pitture a fuoco sul vetro, se in detto anno vennero eretti i contratti con Zanino di Normandia, forse chiamato come valente nell'arte, o forse come di già domiciliato in Milano, ove probabilmente avrà dato prove di sua perizia con altri lavori, a mettere in opera una finestra di vetro, ossia vetriata, già da lui antecedentemente fatta, cioè prima del 1416, *per eum facte et ponende ad fenestras trahuyne ecclie memorate;* e se parimenti del 1416 vedesi registrata l'obbligazione assunta da Paolino da Montorfano pittore, *sup ratione pingendi et ordinandi isignas illustz domini domini nostri et portare Mli Sculpitas in fenestra magna fabrice*........ documenti, io dico, che comprovano l'antichità di quest'arte in Milano, massimamente che anche qui non si fa alcun cenno di nuova scoperta, ma sembra piuttosto di un' arte già in uso e sicuramente da qualche secolo antecedente, e che qui non trattasi della materiale pittura sul vetro, ma dell'ingegnoso magistero di compenetrare i colori a disegno col vetro stesso?

E qui è d'uopo pure rimarcare le convenzioni del 1436, e particolarmente quella dell'otto novembre, stipulata con maestro Stefano da Pandino, colla quale viene obbligato a fare una finestra verso mezzogiorno sopra l'altare di s. Giorgio, con dipingervi i fasti della martire santa Caterina; *de Caplis qnquaginta vitrei albi bene recocti ligati et fabricati;* col patto che *debeat facere strafura, etc..... cum pphetis mediis pphetis foleis florz angelis mediis angelis ubi necesse fuerit in dca fenestra,* e col patto singolare, in cui si viene a conoscere che già eravi una stanza destinata ai lavori dei vetri, e che

possit uti camera illa cum fornello et utensilibus, e che dopo due anni debba restituire il vetro lavorato *melioratum et non pejoratum;* le quali cose tutte comprovano, siccome io diceva più sopra, che in Milano sino dai primi anni del secolo XV, e fors' anche nel secolo antecedente era in pieno uso la pittura sul vetro lavorata coll' applicazione del fuoco, coll' incorporazione dei colori, servendosi di metodi perfettissimi, atti a mantenere, e ben anche ad accrescere la loro vivacità e la bellezza dei colori vetrificati ed incorporati col vetro stesso.

Il sig. Lebas de Courmont pubblicando a Parigi nel 1826, coi tipi Didot Firmino, un *Trattato della Pittura sul vetro*, non credette di poter meglio appoggiare le sue teorie che colla letterale traduzione dall' italiano dell' articolo del Vasari in relazione alla pittura sul vetro, onorando, almeno per questa parte, l' Italia madre e maestra in tanti capi di scienze e di belle arti: devesi però qui avvertire essenzialmente che il noto articolo del Vasari va soggetto ad assaissime imperfezioni, non meno per gli estesi avanzamenti della chimica moderna, e particolarmente pei varj tentativi che si sono anche recentemente fatti a maggiore sviluppo dei metodi fino a noi praticati, e che in breve non lascieranno cosa alcuna a desiderarsi nel genere di pittura sul vetro.

Nè è mio pensiero di far qui parola delle teorie messe in pratica nei rimoti tempi ed indicate da Chambers (1), per fare i colori da applicarsi alla pittura sul vetro, poichè i pittori e gli artisti di questo genere si sono serviti in diversi tempi di assai diversi metodi, e quasi tutti ebbero i loro particolari colori, dei quali formaronsi grandi segreti, sebbene in progresso di tempo e sino dal secolo XV fossero quei pittorici sistemi più che abbastanza noti ed eccellentemente trattati. Ragionando però di un' arte singolare e di maraviglioso effetto, atta a pascere non solo l' intelligenza degli artisti, ma eziandio la curiosità degli amatori di rare cognizioni, io procurerò di dare qui alcuni cenni

(1) *Dizionario universale*, art. *Pingere sul vetro.*

circa le maniere usate nei secoli più sopra citati, di adoprare i colori sul vetro, e di farli cuocere, le cui memorie ho potuto rilevarle da alcuni autori e da qualche brano di antichissimo codice ms., nella lusinga che i lettori ne sapranno buon grado trovandovi non poche cose applicabili a quanto ho più sopra esposto in relazione ai vetri dipinti per la nostra Metropolitana.

Due erano le qualità dei lavori che facevansi nelle fabbriche dei vetri: l'una consisteva nel dare la tinta generale a tutto il vetro; l'altra nel dipingere sopra il vetro bianco o colorato ornamenti e figure. I colori della tinta generale alcuni si diffondevano nella maggior parte o in tutto il corpo del vetro, ed altri non restavano che nella superficie, e ciò a seconda del colore più o meno penetrativo, siccome è il giallo, che più d'ogn'altro penetra e si diffonde. I vetri poi che non ricevevano che superficialmente i colori, avevano il vantaggio che coll'uso dello smeriglio od in altra maniera levata quella superficie colorata sopra cui si volevano dipingere gli ornamenti ecc., lasciavano il vetro bianco, sopra il quale, ma sempre dalla parte opposta, venivano applicati i colori a norma del disegno che intendevasi eseguire, ed in tal modo oltre l'allontanare il pericolo di mischiare i colori col color della tinta dominante, ottenevasi anche l'intento di dare alla pittura ornamentale i più bei lumi, formandosi persino il naturale colore argenteo.

Al disegno eseguito sopra carta coi colori simili a quelli coi quali dovevansi pingere i vetri, venivano sovrapposti altrettanti pezzi di vetro divisi e distribuiti in modo che i contorni o le pieghe dei panneggiamenti venissero a formare l'unione dei pezzi stessi, talmente che i piombi non portassero pregiudizio alle carnagioni ed alle altre parti più interessanti del soggetto da dipingersi. Fatta tale distribuzione dei vetri, veniva a ciascuno separatamente applicato il suo disegno, il quale era tosto copiato sul vetro con color nero stemprato in acqua di gomma: e quando questi lineamenti erano asciutti, non trovandosi il lavoro che in bianco e nero, veniva passato con una leggier lavatura di orina e gomma arabica mista con un po' di nero, re-

plicando tale operazione a misura che bramavansi più o meno rilevate le ombre; allora eseguivasi l'applicazione dei diversi colori portati dal disegno, stemprati sempre con acqua di gomma, evitando però ogni volta di non sovrapporre colore a colore, prima che quello posto antecedentemente non fosse ben asciugato: finita la pittura di tutti i pezzi, si passava all'altra operazione, che era quella di porli nel fornello per far cuocere e vetrificare i colori soprapposti.

E qui è mestieri dare un'idea del fornello che per l'addietro serviva all'intento: era fabbricato di mattoni, la di cui maggiore capacità non oltrepassava i trenta pollici in quadro, nè giammai era minore di diciotto: alla distanza di sei pollici dal fondo eravi un'apertura per introdurvi la legna che doveva mantenervi il fuoco; sopra quest'apertura vi era fissa una grata di ferro composta di tre aste quadrate, le quali attraversando il fornello, lo dividevano in due parti, ed all'altezza di due pollici di tale partizione trovavasi un'altra apertura che unicamente serviva per levar fuori i pezzi, onde esaminare come progrediva la cozione. Un tegame quadro, della profondità di circa sei pollici, veniva posato sopra la grata, e da un lato dello stesso eravi pure un'apertura combinata con quella del fornello: in questo tegame o padella di terra venivano locati i pezzi di vetro con questo metodo: si copriva il fondo del tegame con tre strati di calcina viva polverizzata, e questi strati venivano separati l'uno dall'altro con pezzetti di vetro rotto, e ciò all'intento di levare al vetro dipinto il troppo intenso calore ed impedirne la liquefazione; sopra l'ultimo strato si poneva il primo ordine dei vetri dipinti, i quali venivano coperti con uno strato di finissima polvere di calce non più alto di un pollice, e dopo questo mettevasi un altro ordine di vetri come sopra, e poi altro strato di calce, e così progressivamente, finchè tutto il tegame fosse perfettamente riempito: dopo di che il fornello veniva coperto con tegole poste sopra una tavola quadrata di terra da pentolajo, lotata e ben chiusa tutt'all'intorno, non restandovi che cinque piccoli fori, uno cioè per ogni

angolo, ed altro nel mezzo, esercitando le funzioni di camminetti; dietro questo processo veniva fatta l'applicazione del fuoco, che per le prime due ore era assai moderato e di solo carbone, aumentando poi l'ardore della fiamma prodotta da legna per dieci o dodici ore, nel quale spazio di tempo l'opera riducevasi a perfetto compimento. Verso le ultime ore si facevano dei saggi levando fuori dal fornello alcuni pezzi di vetro dipinti, ma unicamente introdotti per esperimento, onde conoscere se i colori erano in buon ordine, se abbastanza penetrati e vetrificati, ed in fine se la cozione era perfezionata, nel qual caso si estingueva totalmente il fuoco, perchè ogni ulteriore ritardo avrebbe fatto bruciare i colori e spezzare i vetri.

Non pochi hanno creduto che si fosse perduto il segreto relativo alla pittura sul vetro, e che recentemente sia stato di bel nuovo ritrovato: ma per restare diversamente convinti basterà leggere l'opera pubblicata in Parigi del 1774 da M. de Vieil (1) per disposizione di quella R. Accademia delle scienze; e chiunque bramasse istruirsi su tal genere di pittura, potrà osservare l'opera di M. le Comte de Caylus (2), dove anche descrive il metodo che tennero gli antichi per formare una pittura con oro ed argento, che rimanga fra due vetri insieme uniti e perfettamente saldati; oltre quanto diffusamente e colle più minute particolarità viene esposto nell'Enciclopedia di Parigi sotto la parola *Verre*.

Hanno taluni anche opinato, e non senza ragione, che la dipintura sul vetro si eseguisse mediante l'applicazione di una lastra di vetro sopra un'altra in cui era stata eseguita la pittura, e messe queste due lastre nel fornello, mediante l'applicazione di una fiamma a riverbero sopra la lastra non dipinta, la quale facendola liquefare quant'era necessario per unirsi perfettamente alla lastra dipinta, restava così la pittura perfettamente chiusa in mezzo ai due vetri: tale opinione sembrava anche confermata dalla grossezza straor-

(1) *L'Art de la Peinture sur verre.* (2) *Recueil d'Antiquités*, t. III, p. 103.

dinaria di alcuni vetri colorati di questa nostra Metropolitana; ma sebbene io non ponga alcun dubbio che possa essere stata usata altrove tale pittura incorporata tra due lastre di vetro, e che sia stato adoperato tale metodo di cozione mediante fiamma a riverbero con fornello doppio, o dirò fatto a campana; debbo però confessare che avendo io osservato con tutt'agio non pochi pezzi di tali grossissimi vetri già appartenenti alle finestre del nostro Duomo rovinate a motivo delle evoluzioni militari improvidamente eseguite nell'attigua piazza, ho potuto chiarirmi che la pittura non è intermedia, ma superficiale, ora sopra vetri di colore naturale ed ora sopra altri colorati diversamente, tra' quali bellissimi sono i rubini ed i bleu, i cui due colori sono superficialissimi e sovrapposti da una sola parte del vetro colla pittura eseguita poi dalla parte opposta incorporata e vetrificata coll'applicazione del fuoco.

§ 10.

Pittura a Musaico.

La denominazione di *Musaico* dal latino *Musivum* deriva, secondo alcuni dotti scrittori collo Scaligero, da *Musa*, quasi lavoro che richiede genio ed ingegno pari all'estro delle Muse, oppure come opere eseguite, od elaborate dalle mani stesse delle Muse ad ornamento dei musei, o case sacre alle Muse, come dice il ch. Spon (1): *Musiva quasi Musarum manibus elaborata: vel quod sic sæpe exornarentur Musea, seu ædes Musis sacræ, in quas viri literati conveniebant.* Il musaico adunque lo definisce con brevità il ch. Forcellini: *Opus tesellatum, varieque picturatum* (2), *lavorato o dipinto a musaico.* La pittura musaica però non ammette tra gli altri materiali che la compongono, che le pietre, i metalli ed il vetro, poichè opere quasi simili, ma eseguite col legno, chiamansi *rimesso* od *intarsio.* Nel musaico i

(1) *In Miscell. erud. ant.*, sect. 2, art. 8.

(2) *Sub. litt. Musivum.*

varj colori tagliati in piccola quadratura cementati si uniscono sopra un fondo di stucco, arrivando ad imitare perfettamente le gradazioni della pittura.

Sebbene antichissima sia l'origine del musaico, il quale pare abbia tratta l'idea dai lastricati o pavimenti di marmo o pietre cotte, ignoriamo però del tutto chi sia stato l'inventore di questo genere di pittura; alcuni ciò nulla meno vorrebbero attribuire la prima origine ai Persiani: e quantunque i Romani abbiano fatto grand'uso delle pitture e pavimenti a musaico, sappiamo però che quest'arte non fu conosciuta dai medesimi che verso i tempi d'Augusto, in cui Roma propagava la pittura musaica come di recentissima invenzione; e dei tempi antichi i pezzi più ragguardevoli e grandiosi che ci sieno rimasti, sono la Carta geografica dell'Egitto e quel pavimento appartenente al tempio della Fortuna a Palestrina, che Silla fece eseguire e che durò sino ai giorni di Plinio (1), siccome ne fa egli fede, asserendo anzi d'averne veduto un altro elaborato con tale artifizio, che si vedevano frutta e cibi soliti apprestarsi sulle mense in tutto perfettamente somiglianti, e che eranvi figurate due colombe, le quali bevendo in un vaso, una di quelle replicava la naturale sua figura nell'acqua, che in nulla differiva dalla verità.

Sappiamo poi di certo che i musaici erano assai in uso anche presso gli antichi Ebrei e li chiamavano *Gabatha*, e dai Greci appellavansi *Lithostrotos*, e lo rileviamo dall'Evangelista s. Giovanni (2): allorchè parla di Pilato, che dovea giudicare il Divin Salvatore, dice che si pose a sedere sul tribunale nel luogo detto *Lithostrotos* dall'ebraico *Gabatha*, il quale era al di fuori del Pretorio, e veniva così chiamato perchè il pavimento di quel portico od atrio di quella loggia (3) era di piccoli strati di marmi rari, o come dicesi pavimento a musaico.

A giudicarne dagli avanzi d'antichità pare che i musaici in origine non si mettessero in pratica che per i

(1) Lib. XXXVI, c. 23.
(2) Cap. XIX.
(3) Martini, *N. T.*, t. II, c. 19, nota al ver. 13.

pavimenti, servendosi di pezzetti di pietra piuttosto quadrati che oblonghi, di vario colore, coi quali venivano rappresentate boscherecce, piante, fogliami, arbusti, arabeschi, maschere, grotteschi e simili, lavorati sopra un fondo di nero ed alcune volte di bianco marmo; e fu allora che avendo riconosciuto che tale lavoro resisteva ai danni dell'umidità, dell'acqua stessa e dello strofinio dei piedi, diedesi principio a far musaici anche sulle pareti ad ornato delle sale e dei templi, rappresentandovi figure, fasti, apoteosi e simili.

L'arte che era sì bene iniziata nei musaici a marmo volendo tentare arditi perfezionamenti all'intento di potere rappresentare anche i più minuti oggetti, suggerì di sostituire ai marmi dei pezzolini di vetro a diversi colori ed anche di metallo, e se ne ottennero risultati più che soddisfacenti. poichè le tinte, i colori, il chiaro-scuro, le ombre furono tali, che si arrivò a mettere in competenza il musaico colla pittura a fresco ed all'olio, e con nobile gara l'un metodo disputare la palma all'altro, in ispecie quando le pietre dure, come le turchesi, gli smeraldi, l'agata, le corneliane, gli ametisti, l'onice, il diaspro, il carbonchio e simili venivano adoperate a maggior ricchezza, lustro e perfezionamento dei lavori musaici renduti simili per l'effetto alle più eccellenti pitture anche della più minuta esecuzione.

L'arte di dipingere in musaico andò, direi quasi, perdendosi colla decadenza dell'Impero romano, e non risorse in Italia che verso il secolo XIII. Apollonio, Tafi, Gaddo-Gaddi e Giotto furono grandi maestri nella rinata arte pittorico-musaica.

Il ch. ab. Lanzi, parlando della *Pittura Risorta* (1), dice essere stato il miglioramento del musaico in Italia opera di un Toscano dell'ordine dei Minori, chiamato F. Jacopo, o F. Mino da Turrita, luogo nello Stato senese. Non si può affermare che tal arte l'apprendesse dai Romani, presso i quali era in piena pratica sino dai secoli XI e

(1) Vol. I, ediz. di Milano 1823, pag. 7.

XII, era volgare, ovvero dai musaicisti greci; egli era però perfezionato in tal genere di lavoro, che sorpassò d'assai gli antichi; esso operò molto in Roma, e fu tenuto in quella metropoli in credito di sommo artista, la di cui fama lo avea precedluto per i lavori eseguiti in Firenze fino dal 1225, in uno de' quali leggesi questa onorifica inscrizione:

Sancti Francisci Frater fuit hoc operatus
Jacobus in tali præ cunctis arte probatus.

In Venezia i lavori a musaico in pietre e vetri di diversi colori erano portati sino dall'XI secolo a tal grado di perfezione, che Vasari affermò che *non si potrebbe coi colori fare altrimenti.* Basta vedere la ducale, ora patriarcale basilica di s. Marco, per restarne convinti, dove anche si possono vedere le diverse, più o meno belle, gradazioni di questo genere di pittura a seconda dei tempi, cominciando da quel secolo sino quasi a noi, essendo stata incominciata dai Greci, continuata e perfezionata dagli Italiani. Tali pitture a musaico rappresentano alcune storie dell'uno e dell'altro testamento ed altri fatti relativi alla politica ed alla ecclesiastica podestà. Nel secolo XV i lavori musaici migliorarono assai in Venezia ed in Firenze, mediante l'eccitamento ed i disegni che prestarono i grandi maestri che illustravano in tal epoca quelle celebratissime scuole pittoriche: nella prima si distinsero nel genere musaico Michele Zambono, Marco Luciano Rizzo, Vincenzo Bianchini co' suoi discendenti, Valerio ed Antonio fratelli Zuccati, celebratissimi musaicisti di Venezia, e forse i migliori che abbiano lavorato in s. Marco, i quali avendo stretta amicizia con Tiziano, ebbero bell'agio d'avere da quel sommo maestro non solo direzioni, ma alcuni bellissimi cartoni; e nella seconda, tra gli altri Gherardo miniatore e Domenico Ghirlandajo, che lavorarono nella cappella di s. Zenobio, opera però che rimase imperfetta attesa la morte del gran Lorenzo Medici, mecenate d'ogni bell'arte.

Quest'arte poi non si è perduta, ma restò forse per lungo tempo in sopore, finchè nel nostro secolo, secolo

di tante scoperte, di tanti perfezionamenti, e nel quale si fecero risorgere tanti abbandonati cadaveri, rianimandoli a nuova ed ancor più bella vita, vidimo anche nella pittura musaica grandi artefici che si acquistarono nome immortale, e tra gli altri basterà ricordare che la nostra Milano ebbe l'onore di accogliere per alcuni anni il celebratissimo Raffaeli, romano, che a compimento degli infiniti suoi lavori musaici, sul disegno formato in una copia a colori del troppo presto rapito alle arti ed alle lettere caval. Giuseppe Bossi milanese, condusse ad incomparabile bellezza la copia della famosa Cena di Leonardo da Vinci nella grandezza naturale e quale esisteva nel refettorio delle Grazie di Milano, e con tale magistero, che si crederebbe fatta sull'antico originale di quell'insigne pittore, e direi quasi dall'esimio suo pennello, alla di cui imitazione nella sua Cena sembra venir meno anche il divino Raffaele. Questo capo d'opera, destinato a perpetuare a Milano la memoria, ed a riparare la perdita che l'ingiuria del tempo ha fatto del celebre suo originale, ora trovasi a Vienna, e ricorderà alla più rimota posterità le glorie dell'italiano sapere nei lavori di sì nobile arte.

§ 11.

Pittura Tarsia.

Non credo fuor di luogo dare qui un breve cenno della pittura chiamata *Tarsia*, la quale ebbe origine, secondo la più probabile opinione, dalla imitazione dei musaici, invece delle pietruzze servendosi di legni di varia qualità. Nell'antichità pare che non si adoprassero che i colori bianco e nero, e non si rappresentassero che figure di templi, di case, piante e simili. Non è a noi noto dove avesse origine, quando e chi introducesse questo genere di lavoro: sappiamo però che in Germania circa il secolo XI vi fosse già introdotto: il monaco Teofilo ne' suoi libri *De omni scientia artis pingendi*, dove nel proemio parla dei più belli capo-lavori di tal arte usati presso le più colte nazioni, così egli scrisse: *Quidquid in fenestra-*

rum varietate preciosa diligit Francia; quidquid in auri, argenti; cupri, ferri, lignorum, lapidumque suptilitate (come leggesi nel Codice viennese) *solers laudat Germania.*

In Firenze il Brunelleschi fu in questo genere di lavoro il maestro della prospettiva, e Benedetto da Majano seguitando i di lui precetti riuscì assai perito in tarsia, per cui servendosi poi d'ogni colore si videro per l'Italia nei cori delle chiese ove recitavansi i divini uffícj, rappresentati o le storie del Nuovo e Vecchio Testamento, od i fasti di qualche santo. Quest'arte però cominciò a decadere quando gli artisti vollero tingere i legni bolliti in acqua e con olio penetrativo. Nella Scuola Veneta per altro si ebbe qualche miglioramento; anzi si può dire che arrivasse alla perfezione mediante la perizia di Canozio da Lendinara, che fù compagno del Mantegna nello studio della pittura, e che cessò di vivere nel 1477. Furono poi assai lodate anche le opere di Cristoforo suo fratello e di Pierantonio suo genero, dell'Olivetano Giovanni da Verona, che lavorò in patria ed in Roma d'ordine di Giulio II; di F. Raffaello da Brescia e F. Damiano da Bergamo e di altri. Non ommetterò di ricordare eziandio Gianfrancesco Capo di Ferro, nativo di Lovere nella provincia bresciana, che fu maestro in tarsia e celebratissimo artefice di ragguardevoli opere, e particolarmente dei quadri nel coro della basilica di santa Maria Maggiore di Bergamo, dove ebbero pure i natali i suoi figliuoli Zenino e Pietro, rinomati al par del padre in simil genere di lavori. Sul finire del secolo XVIII si rese assai rispettato e celebre il nome dei milanesi Gilardi e Castini, e più di questi ancora quello dei Maggiolini padre e figlio, di Parabiago, parrocchia tre miglia al di là da Rhò, sulla strada che da Milano conduce a Gallarate, i quali in genere di pittura tarsia giunsero all'apice della perfezione, ed eseguirono un pavimento corrispondente al plafone di una sala, in grande complicatissimo ornato, la libreria ed altri lavori per l'arciduchessa Maria Beatrice d'Este, un quadro rappresentante il conte Magalotti guidato da un genio pel re di Danimarca, un grande ri-

postiglio per l'ultimo doge di Genova, oltre un infinito numero di cùmò, tavoli, ed altre suppellettili per le più distinte famiglie di Milano e di altre città della Lombardia, che conservano le opere dei Maggiolini quai capi lavori di sì bell'arte.

Dopo la venuta dei Francesi a Milano nel 1796 questi distinti artisti (più volte premiati), non perchè i loro eccellenti lavori andassero soggetti ai guasti del tarlo ed ai deperimenti dell'umidità, a cui avevano provveduto colla preparazione dei legni, la quale, dietro l'esperienza di oltre mezzo secolo, gli aveva resi garanti di loro perenne e lunga durata, ma bensì per le sole conseguenze delle troppo incostanti mode, che fecero adottare le mobiglie a lavoro liscio e lucido, anche i Maggiolini dovettero abbandonare l'intarsio, costretti ad eseguire il nuovo genere di travaglio, unicamente per non lasciare derelitti una ventina di giovani che dalla loro officina procacciavano la sussistenza necessaria alle numerose loro famiglie.

Ricorderò poi qui che nella pubblica esposizione degli oggetti d'arte fattasi in Milano nel palazzo di Brera del 1827, si ammirarono delle lodevoli opere ad intarsio, eseguite da viventi artefici, che rappresentavano a chiaroscuro alcune vedute prospettiche monumentali, le quali bastanti potrebbero essere onde garantire alla Lombardia il risorgimento di quest'arte non meno che il di lei perfezionamento, quando però i disegni, le forme, la struttura ed i varj usi delle suppellettili e d'ogni genere di mobiglie non ci venissero recati da estere nazioni, e non sempre colle leggi del buon gusto.

§ 12.

Pittura coll'ago, o sia a ricamo.

Sino dalla più rimota antichità sappiamo essere stata in uso l'arte del ricamo a colori diversi, e la sacra scrittura ci riferisce l'ordine dato da Dio a Mosè di far eseguire dieci cortine di bisso torto e di colore di giacinto,

di porpora e di cocco due volte tinto, le quali ordinò che fossero operate a vario ricamo: *Variatas opere plumario facies* (1), il qual ordine viene ripetuto nello stesso capitolo (2) allorchè parla Iddio del velo dell'Arca: Farai anche un velo di giacinto, di porpora, di cocco a due tinte, e di bisso torto con lavori di ricamo e tessuto con aggradevole varietà . . . *et bisso retorta opere plumario, et pulchra varietate contextum;* e quando parlasi nello stesso capitolo degli ornamenti che doveano coprire, in tempo dei riti legali, il sommo sacerdote Aronne, si dice che fece l'Ephod *(superhumerale)* di oro, di giacinto, di porpora, di scarlatto a due tinte e di bisso ritorto; il tutto con lavoro a varj colori *(opere polymitario)*, indi riferisce che tagliò delle foglie d'oro e le ridusse in filo, perchè potessero torcersi assieme ai detti colori (3).

Sino adunque dai tempi di Mosè è provato che l'arte del ricamo, la quale per verità dipende in certa qual maniera dalla pittura a colori, era di già in uso presso gli Ebrei, non parlandosi nei citati libri dell'Esodo come di una invenzione nuova o di recente introdotta, ma come di un'arte da lontani tempi praticata; e di più sappiamo che questo lavoro era assai conosciuto da altri popoli asiatici, mentre Omero, che fu 900 anni avanti G. C., descrivendo le occupazioni di Elena a Troja, dice che questa principessa stava eseguendo una sorprendente opera a ricamo, nella quale erano rappresentati i sanguinarii combattimenti dei Greci e de' Trojani (4), ed in altro luogo (5) parla lo stesso poeta di un lavoro di simil genere eseguito da Andromaca, alloraquando ebbe intesa la morte di Ettore, del qual lavoro una quantità straordinaria ed una bellissima varietà di fiori era il soggetto; ed è pure incontrastabilmente provato che avanti la guerra di Troja le donne di Sidone erano celebri per la loro abilità e loro virtuosa industria nel la-

(1) *Exod.*, c. XXVI, v. 1.
(2) *Ibid.*, v. 31.
(3) *Ibid.*, c. XXXIX, v. 1, 2, 3.
(4) *Illiad.*, lib. III, v. 125.
(5) Lib. XXII, v. 440 e seg.

vorare variati ricami e far drappèrie di diversi colori (1). Parla poi anche Omero dell'aurea ricamata cintura di Calipso, di Circe (2). Plinio (3) poi attribuisce l' invenzione dell'arte del ricamo a varj colori ai Frigj, ciò che diede motivo ai Latini di chiamare i ricamatori *Phrigiones*, e la cosa ricamata, se con oro, *auro brustus*, se senza *brustus*, *brudatus*, o *brodatus*, da cui i Francesi trassero la denominazione *broderie*, da *broder* ricamare, e gli Inglesi *embroidery* ricamo.

Quest' arte del ricamo, siccome in realtà appartiene alla pittura, e come tale non è ristretta a sole capanne ed oggetti d'architettura, campi, giardini, fogliami e fiori, ma ad ogni genere di figure, di rappresentazioni e storie, viene dal ch. ab. Lanzi (4) associata alla pittura, riserbando la descrizione nella Scuola Milanese, dove più che altrove fiorì, citandone gli artisti che in progresso di tempo si distinsero.

Tale magistero, dice, anche dopo i tempi dei Romani era in Italia durato, e n'è un preziosissimo avanzo la così detta *casula dittica* del museo di Classe in Ravenna, o a dir meglio alcune striscie di essa, la quale è di broccato d'oro, ove a ricamo sono riportati i ritratti di Zenone, di Montano e di altri santi vescovi, il quale monumento, appartenente al VI secolo, è stato illustrato dal P. ab. Sarti, indi da monsig. Dionisi.

L'uso di ricamare a figure i paramenti sacri pel servizio ecclesiastico non venne neppur interrotto nei secoli rozzi; ed il ch. A. riferisce alcuni lavori di secco e rozzo disegno eseguiti nel secolo XVI. Il Vasari poi in età più colta nomina alcuni distinti artefici ricamatori, e sono Paolo da Verona e quel Nicolò veneziano, il quale servendo in Genova il principe Doria, introdusse Pierin del Vaga in quella Corte, indi Antonio Ubertini fiorentino.

Il Lomazzo anch'esso considera l'arte del ricamo appartenente alla pittura, e ne prende anche più alto il

(1) *Ibid.*, XXXIX, v. 289 e seg.
(2) *Odiss.*, lib. V, v. 232, e lib. X, v. 543 e seg.
(3) Lib. VIII, sec. 74, p. 476.
(4) *Stor. pitt.*, *Sc. Milan.*

racconto dei Milanesi, che vi si esercitarono con buon successo, e tra i primi viene celebrato Luca Schiavone come principe dei ricamatori, che fiorì in Milano circa l'anno 1450, e che condusse questo magistero al più alto grado, comunicandolo a Girolamo Delfinoni da lui ammaestrato con tanta perfezione, che eseguì poi in ricamo il ritratto somigliantissimo del duca Moro, e la vita della beatissima Vergine per il cardinale di Bajoza, oltre altri lavori in gran copia ed assai preziosi e ricercati, essendosi acquistata gran lode, che ereditaria divenne nella sua famiglia, nella quale si distinse parimenti il suo figlio Scipione Delfinoni, del quale sono celebri le caccie di animali ricamate per Enrico VIII re d'Inghilterra e per Filippo II re di Spagna, non che per altri Sovrani che ne ornavano i loro gabinetti. Seguì poi le tracce dei maggiori Marc'Antonio figlio di Scipione, che a' tempi del Lomazzo dava indubbie prove di riuscire pari e forse anche migliore del padre e del suo avo, essendo giovane attivissimo, studiosissimo e di non comune aspettazione. Il Lomazzo cita poi con lode Caterina Cantoni nobile milanese: e non so perchè non abbia ricordato la celebratissima Pellegrini, quella famosa ricamatrice meritamente chiamata la *Minerva* de' suoi tempi; forse si dimenticò di lei, o piuttosto non era a lui nota: tra le altre opere della sua mano, che ci sono rimaste, esiste un paliotto con qualche altra sacra suppellettile, che circa l'anno 1625 coll'ago dipinse per il Duomo di Milano, e che tuttora qual preziosa rarità mostrasi ai forestieri entro la sacrestia meridionale. Non si sa di certo se Antonia sia o Lodovica il di lei vero nome, mentre le Guide di Milano del 1783 e 1787 diversificano, e vi fu ben anche perciò chi ha opinato essere state in quel tempo due le distinte ricamatrici in Milano, e che d'accordo o come socie eseguivano tali lavori; ma la più comune opinione, e direi quasi la tradizione non interrotta delle persone alle quali è affidata la custodia dei preziosi arredi della metropolitana, assicura essere Antonia piuttosto che Lodovica, sebbene io sia di sentimento, appoggiato anche

ad altre circostanze ed ispezioni oculari del lavoro, essere una sola la distinta ricamatrice, la quale portava ambedue i nomi di Antonia Lodovica, giusta la pratica di que' tempi, non estranea anche alla nostra età. Esiste pure nella chiesa di s. Macario, comune di Samarate, diocesi di Milano, un bellissimo stendardo lavorato dalla Pellegrini a ricamo d'oro, d'argento e di colori diversi, rappresentante da una parte il santo titolare e dall'altra l'immagine della B. V. addolorata, in varj compartimenti che contengono alcuni santi martiri ed i misterj alla Vergine relativi. Altri poi della famiglia stessa della Pellegrini ebbero nel XVI secolo nome distinto in tal genere di pittura coll'ago, siccome furono Andrea e Pellegrino suo cugino, dinotato anche nella storia del Palomino qual uomo di grande celebrità per tutto ciò che fece in Ispagna nell'Escuriale. Nel secolo XVII il Boschini celebrò come eccellente e senza pari Dorotea Aromatari, che faceva coll'ago, dice egli, le meraviglie che i pittori di maggior grido più diligenti e più vaghi eseguiscono col pennello. Ricorda poi anche qualche altra ricamatrice di quell'età, e loda Arcangela Palladini encomiata anche dall'ab. Lanzi per le sue pitture in pari tempo e pei suoi ricami.

Nè meno degni sarebbero di menzione onorevole altri pittori all'ago, che fiorirono nel secolo XVIII e sino alla nostra età, non lasciando più altro a desiderarsi in tal genere di pittura all'ago, bastando sapere che i lavori a ricamo eseguiti nella nostra Milano vengono riputati degni di formare i più distinti ricchissimi arredi dei tempj più ragguardevoli e più insigni dedicati al culto del Dio de' Cristiani.

Articolo II.

Della pittura in specie e delle varie sue scuole.

Quantunque nell'universale emulazione delle genti a possedere i più distinti autori e le più belle opere della pittura, abbiano gli scrittori distinte le scuole che furono maestre di sì bell'arte dal nome del paese in cui esse ebbero incremento e lustro, per cui alla italiana siasi poi anco associata la fiamminga e francese scuola; pure dachè la pittura ebbe in Italia la naturale sua originazione, alle itale scuole debb'essere dato giustamente di maestre il nome. Conciossiachè anche i più illustri pittori della Francia, della Spagna e delle Fiandre alle nostre scuole attinsero le regole ed il gusto in che brillarono poi i particolari loro talenti.

Questa gara fu anche in noi nazionale e diffusa a segno, che ogni città voleva andare distinta e chiara per una propria scuola. Ma a rettamente parlare, tutte le scuole come tante derivazioni uscirono dalle prime che per consenso dei più esimj artisti meritarono di maestre il nome.

La *Romana*, dalla quale non dee la *Firentina* disgiungersi, primeggiò nella sublimità e squisitezza del disegno; la *Veneta* brillò per la vivacità del colorito e lo splendore delle sue parti anco le più minute, e la *Lombarda* prevalse per il maraviglioso effetto del chiaro-scuro.

Mentre quindi queste sole scuole ebbero uno stile, un gusto, un carattere nazionale tutto proprio e distinto dai loro insegnamenti e dalle loro opere, le altre che siffatte qualità si arrogano, non sono di quelle che tante modificazioni particolari di quel magistrale distintivo di *naturale*, cioè *artificiale* e *nazionale*, che dà l'impronto alle opere di altri tanti egregi pittori, i quali guidati eziandio dal particolare loro genio, un certo vario genere di proprio loro stile ebbero in differenti luoghi e tempi a manifestare, in modo da formare eglino medesimi dei nuovi

imitatori, come cospiranti ad una data norma o scuola di speciale loro carattere.

Egli è perciò che abbiamo seguito i periti dell'arte nell'additare col nome di scuola quelle sole che furono le principali e somme; e per non lasciare nell'obblio le altre, che secondarie furono, ma degne di onorevole ricordanza per i particolari pregi di quei distinti autori che in esse fiorirono in ogni età, abbiamo in questa via seguita la classificazione del tante volte lodato abate Lanzi, e con tal guida dell'uomo dell'arte, nelle note abbiamo, di tali scuole parlando, fatta comparativa disamina, onde in esse scuole, come specialmente nella lombarda avvenne, le accessorie non abbiano ad avere una propria sede da loro, come se per autonomastico diritto, ad una ad una, pure fossero delle principali in genere, od una di quelle in specie cui anzi esse appartengono, ed alla quale perciò essere debbono affigliate.

§ 1.

Scuola Senese.

Se non pochi tra coloro che parlarono della pittura non vollero distinguere dalla Scuola Firentina la Scuola Senese, taluni vi furono pure che in Siena ammisero una vera scuola pittorica; ma siccome nel solo Cimabue vollero riconoscere la vera epoca del risorgimento della pittura in Italia, collocarono la Scuola Senese assai dopo lo stabilimento della Firentina. Ma e chi negar potrà che Siena, senza riandare confuse storie, venti anni prima che nascesse Cimabue non vedesse lietamente maneggiato il pennello da quel Guido suo concittadino, che precisamente del 1221 dipinse la Vergine nella cappella de' Malevoti in s. Domenico, nella quale leggonsi tutte le note pittoriche in questi due versi:

Me Guido de Senis diebus depinxit amenis
Quem Christus lenis nullis velit agere pœnis.
An. 1221.

Questo è quel Guido da Siena, il quale facendo da sè solo, non avendo per guida che il genio suo, liberamente scostossi dalla maniera dei Greci, dai quali e non da altri poteva avere appresi i principj dell'arte sua; da que' Greci, dico, che dipingendo la Vergine la rappresentavano con volto severo e con rozze forme, ed egli invece, scortato dai sacri libri, cominciò a darle tutta quella amabilità che realmente erale connaturale, e che non altrimenti potea essere colei che veniva simboleggiata nella rosa, nel giglio, bella insomma sopra tutte le donzelle di Sion; quel Guido, che il primo fu ad introdurre nei panneggiamenti l'idea del moderno stile, sebbene per questa parte non regga al paralello di Cimabue, ed in particolare di Giotto, ma che non lascierà di essere ammirabile sopra questi per esser egli stato il primo introduttore, ed anche perchè un vero paralello non si potrebbe erigere, non essendoci rimasto di quell'antichissimo pittore che il sovra citato dipinto nella cappella de' Malevoti, il quale non risente sicuramente la forza del colorito e la naturalezza delle carnagioni, che si osservano nelle pitture di que' firentini maestri, che ammiransi in santa Trinità ed a santa Maria Novella di Firenze.

Resta dunque evidente che la Scuola Senese fu prima della Firentina; che da questa essa fu realmente distinta; che la prima non appartenne alla seconda neppure per ragione di Stato, reggendosi Siena da sè sola in repubblica democratica, e perchè quella scuola venne eretta con statuti approvati dalla dominante magistratura, e riferitici dal padre Della Valle (1); e finalmente perchè la Scuola Senese ebbe il suo carattere speciale, cioè uno stile energico nell'invenzione, disegno corretto, composizione piuttosto bizzarra, teste ben modellate e graziose, sebbene il colorito fosse troppo risentito e talora spoglio di quella gradazione che armonizza le parti, e trascurato sia stato il bello ideale ed antico.

(1) Nella Lettera XVI, t. I, delle Senesi.

Guido diede alla Scuola Senese molti prodi suoi scolari, distinti nella sua epoca pel numero e per eccellenza di lavoro, tra' quali alcuni comprendono F. Mino Turrita, celebre musaicista, maestro Mino, che talora è detto Minuccio, che credesi pittore della Madonna e di altri santi nella sala del consiglio, in quel palazzo della comune, ed ivi pure stato istruito, Ugolino da Siena, che morì in età assai avanzata del 1339.

Siena, dopo la metà del secolo XIII, ebbe in Duccio o Guiduccio di Boninsegna un distinto maestro, il quale sino dai primi anni del secolo XIV aveva cominciato ad acquistarsi rinomanza con un nuovo genere di pittura adatto ai caratteri di quella scuola. Il Tizio, citato dal Lanzi, ci lasciò questo ragguardevole encomio a riguardo di Duccio: *Ducius Senensis inter ejusdem opificii artifices ea tempestate primarius, ex cujus officina veluti ex equo trojano, pictores egregii prodierunt;* riferendosi, dice, quell'*ea tempestate* al 1311, quando dopo il lavoro di tre anni condusse a termine la gran tavola destinata allora per l'altare maggiore della metropolitana, e che tuttora esiste nella casa dell'opera dipinta da ambedue le parti. Essa è distribuita in molti compartimenti rappresentanti ciascuno un fatto evangelico con piccole figure; in quella destinata verso il coro, e nell'altra verso il popolo vi fece campeggiare le grandi figure del Divin Salvatore e di varj santi. Sebbene questa tavola risenta qualche cosa dello stile greco, è però una delle migliori di que' tempi. Duccio dipinse poi in molte ragguardevoli città di Toscana, e cessò di vivere in Siena del 1340. Non si può quindi ritenere col Baldinucci, che questo distinto maestro imparasse da Giotto.

Simone Memmi, senese, nato del 1284, fu uno dei ragguardevoli pittori del suo secolo, rendutosi anche più celebre per l'amicizia contratta col Petrarca, per il quale fece il ritratto di madonna Laura, che gli meritò di essere lodato con due sonetti, e ricordato con grate memorie nelle sue lettere, colle quali lo innalza al livello di Giotto: circostanza che indusse non pochi a crederlo

di lui scolare, ma che realmente non fu. E sebbene Simone sia stato studioso delle opere di Giotto, si scostò però assai in molte parti, siccome si può istituire un confronto nei dipinti nel campo santo di Pisa: dacchè il suo colorito fu assai più vivace, le sue composizioni macchinose, le figure gigantesche, e tali che occupavano un sol campo, laddove Giotto usava dividere le sue tavole in compartimenti. Le più belle opere però del Memmi sono riputate quelle del capitolo degli Spagnuoli in Firenze, le quali risentono il gusto del moderno stile. Questo distinto maestro fu anche celebratissimo miniatore, avendoci lasciato non pochi suoi lavori su varj codici, come si accennò in questo capitolo, § 6 *Miniatura;* e fece un distinto allievo nel suo cognato Lippo Memmi.

Fu anche capo di un'altra famiglia pittorica certo Lorenzo, forse per vezzo detto il *Lorenzetto.*

Vanni Andrea, chiamato poi il *Rubens Sienese,* rendette celebre il suo nome non solo pel merito pittorico in Siena, in Napoli ed altrove, ma ben anche per le ragguardevoli cariche che gli vennero addossate, allorchè quella città reggevasi in repubblica; indi Berna o Bernardo da Sienna, che colà fiorì dopo la metà del secolo XIV, lodato ne' suoi panneggiamenti, trattati con buon gusto; e vi fu anco Giovanni Asciano da Siena, che si crede scolare ed imitatore del Berna insieme a Luca di Temè, il quale dipinse ai Cappucini del 1367.

Molte famiglie pittoriche si moltiplicarono in Siena sul principio del secolo XV, e celebri furono in quell'epoca, fra tutte, quelle dei Fredi e dei Bartoli, delle quali furono emulatori i contemporanei.

Ansano, detto anche Sano, del 1422 dipinse a fresco sopra la Porta romana di Siena la Coronazione della Vergine, tuttora ben conservata, che sebbene senta dello stile di Simone, è però superiore al bello di quel pittore. Lorenzo di Pietro, soprannominato il *Vecchietta,* fu colà forse più valente nella scultura e nei getti di bronzo, che nella pittura. Vi figurarono anche Giovanni di Paolo e Matteo suo figlio, detto anche Masaccio, il di cui stile

fu sibbene diligente e minuto, ma adatto perfettamente al gusto di loro età. Questo distinto pittore lasciò Siena, essendo stato chiamato a presiedere la nascente Scuola Napoletana, che in pochi anni ridusse ad uno stile vago, massimamente per l'introduzione della pittura all'olio, che accordava la più naturale morbidezza alle carnagioni, ed inspirava vita alle figure. Francesco di Giorgio, pittore distinto, il quale fu il primo ad arricchire di ragionata prospettiva i piani, dando bella mossa alle pieghe e geniale espressione ai volti, ed Angelo Parrasio, hanno pur chiaro il nome nella pittorica storia senese.

Sui principj del secolo XVI la Scuola Senese cominciò ad appigliarsi allo stile moderno non meno per il disegno, che per l'impasto dei colori, e per la prospettiva, che in pochissimi anni arrivò al sommo grado di perfezione. Nè si devono tacere i nomi del Pinturicchio, del Genga e del Signorelli, che assai cooperarono; ma in singolari maniere ricordare si deggiono i nomi del Lucchiarotto, del Razzi, del di lui allievo Michelangelo da Siena, dell'Anselmi, esimio pittore, del quale parlerò altrove, del Mecherino, non che del suo scolare, Giorgio, detto il *Gianella*, e del Peruzzi, i quali vi aggiunsero quel tutto che potea accreditare alla Scuola Senese la gloria di essere giunta al buon secolo della pittura; dispensandomi di dare su di ciò maggiori notizie, dacchè ognuno può vedere i progressi, i perfezionamenti ed i maestri di questa scuola nell'epoca seconda dell'ab. Lanzi, il quale poi deplora nell'epoca terza quella sublime arte decaduta in quella scuola nel secolo XVI per le tante pubbliche calamità ed infinite traversie che afflissero la repubblica senese, la quale non cominciò a ristorarsi che sul decadere dello stesso secolo XVI per opera di Arcangelo Salimbeni, che viene dopo la morte del Riccio riguardato come capo della Scuola Senese, e direi quasi lo stipite di un albero pittorico, che si ramificò nelle scuole del Sorri, del Casolani, del Salimbeni Ventura, del Vanni, del Nasini e di tant'altri distinti pittori che in seguito illustrarono quella scuola, citati

dal P. Della Valle, autore delle *Lettere Senesi* e delle *Note al Vasari;* dal Baldinucci, dall'Orlandi e dal Ticozzi (1).

§ 2.

Scuola Firentina.

Sotto gli auspicj di Cimabue, architetto e pittore, la Scuola Firentina elevossi maestra a muovere e guidare ne' suoi allievi, con certa quale regolarità, i passi, inspirando loro non l'istudiata e manierata, ma la naturale e semplice bellezza, che tentato invano da più secoli avea l'arte pittorica. Poichè, sebbene sotto Cimabue la pittura sorgesse disotto le pesanti antiche rovine, e portata da aura felice a posare il suo scettro sovrano andasse su quella terra dei dotti, non però videsi allora nel maestoso suo seggio ammantata con isfarzo di vestimenti, nè distinta collo sfoggio di antica greca bellezza, nè vaga di artificiale morbidezza delle sue carnagioni, che in complesso unite a vaghezza di vivace colorito, il magico risalto dar potevano alla maestà di un'arte sì bella. E se il fondatore della Scuola Firentina fu sin da principio grande nel decoro, nella verità della storia e nell'esattezza del disegno, non fu però abbastanza felice nelle sue composizioni e ne' suoi aggruppamenti; Cimabue fu il grande maestro, che al fosco chiarore di una semispenta luce raggiunse una spaziosa via, che lo condusse in mezzo a quel campo, ove pose la pietra angolare, su cui inalzare l'edificio della sua scuola; laddove Giotto, guidato da sì gran lume ed incoraggiato dai di lui precetti, arrivò a toccare quella meta non raggiunta, ma additata dal suo maestro. Cimabue precedette Giotto nel disegno, nelle proporzioni, nei lineamenti, nelle fisonomie; e Giotto inspirò ai volti che dipingeva quell'aura vitale che non lasciava loro desiderare che il moto e la parola. Con quale sensibile morbidezza non animava le

(1) *Dizionario dei pittori.*

carnagioni, con che gradevole disposizione non ordinava le pieghe delle vesti? tutto insomma era bello, belle le figure, belli gli aggruppamenti, eccellente l'armonia e l'eleganza del disegno. Cimabue aprì la via a Giotto, e stando sul limitare della porta gli additò il seggio su cui seder doveva nel tempio della virtù, ed allora fu che il nome di Giotto risuonò in tutta la culta Europa, mentre Italia facendo plauso al grande artefice, chiamavalo padre della nascente pittura, e con orrevole gara se 'l disputava tra più cospicue città ad arricchire templi e palazzi col mirabile suo pennello, avendo nel decorso de' tempi meritato di essere chiamato il Raffaello del suo secolo.

Da questi insigni maestri e da molti loro scolari ebbe principio la Scuola Firentina, la quale, anche per giudizio di Dante, a' di cui primi tempi risonava già di diritto il grido, aver dovette la sua celebrità fino dal secolo XIII.

Ma la bella e dotta Firenze ricorderà sempre con venerazione le memorie di Cosimo de Medici e di Lorenzo il Magnifico, le di cui case erano in quella fortunata epoca divenute arcadia ai poeti, accademia agli artisti, i quali trovarono in quella ragguardevolissima famiglia protezione, non meno che onori e beneficenze.

Brunelleschi Filippo, firentino, architetto e pittore, fu il primo, secondo narra Vasari, a rappresentare architetture, levandole con pianta e proflilo e per via d'intersecazione; e si ebbero per opere sorprendenti la piazza, che dipinse, di s. Giovanni ed altri luoghi della città co' più giusti sfuggimenti.

Uccello Paolo fu singolare per il lume che introdusse nella prospettiva, ed i suoi dipinti erano grandi palazzi, lunghissimi colonnati, vedute di paesi e città lontanissime, che rappresentate in piccolo campo lasciavano l'occhio padrone di vagare quasi in immensi spazj, facendo di più scortare le figure con maniere fino allora ignote allo studio pittorico. E siccome il suo particolar genio era di dipingere capanne, animali ed uccelli, e di

questi ne alimentava un grande numero, così gli venne appropriato il soprannome di *Uccello*. Riuscì poi anche nelle figure colossali a chiaro-scuro, tra le quali ammiransi con distinzione, nel Duomo di Firenze, il ritratto di Gio. Augusto a cavallo, ed alcuni giganti nella città di Padova in casa Vitali. Chiuse suoi giorni del 1472.

Masolino, o Magolino, siccome viene chiamato dal Ticozzi, nato del 1378 in Panicale, territorio firentino, ebbe uno stile non abbastanza corretto nè scevrato da quelle crudezze proprie de' suoi contemporanei, quantunque inclinasse a quel grandioso e sfumato, che non si potè perfettamente ottenere da taluni sommi maestri; non fu abbastanza felice nel colorito, ma riuscì assai nel chiaro-scuro, avendo lungamente atteso alla plastica. Firenze ed altre città sarebbero state ricche di più gran numero de' di lui lavori, e certamente condotti con tutta la perizia, se non fosse stato rapito alla bell' arte in età d'anni 37, per cui alcune sue opere furono egregiamente ultimate dal celebratissimo seguente suo scolare.

Maso di s. Giovanni, che dal modo suo di vivere venne soprannominato il *Masaccio*, nato del 1401, genio animatore dell' arte pittorica, che farà epoca nella storia, e del quale scrisse una succinta, ma bella apologia il Vasari, dicendo *che le cose fatte innanzi a lui si possono chiamare dipinte; e le sue vive, veraci e naturali.... Che niun maestro di quella età si accostò ai moderni quanto costui;* ed il Mengs lo numera il primo fra coloro che gli aprirono una nuova strada. Questo fu il primo pittore firentino che, abbandonato lo stile antico de' suoi maestri e contemporanei, passò in realtà allo scelto ed a tutto il bello del gusto moderno. Studiò assai e lavorò in Roma, di modo che i suoi lavori fatti posteriormente a Firenze servono di prova all' incremento di sua virtù, di sue cognizioni e del suo studio. Il nudo vi si vede in tutta la espressione della verità, le carnagioni morbidissime, le vesti piegate con tutta la naturalezza, le figure ben situate, gli aggruppamenti sempre belli, insomma ne' suoi dipinti vi si scopre tutta l'ar-

monia delle parti e tutta la vivacità naturale e giustamente moderata del colorito, in modo che il peritissimo Mengs non ebbe timore di presagire nel Masaccio il vero stile Raffaellesco: e sebbene da taluni venisse accusato d'essere mancante di grazia e leggiadria, le sue opere però eseguite nella chiesa del Carmine di Firenze smentiscono anche tale taccia, essendo arrivato a dipingere persino il morale, direi quasi, al par del fisico. La sola figura del s. Pietro in atto di essere battezzato, con magica illusione d'occhio, pare si veda tremare; e la cappella del Carmine sarà sempre la vera scuola dei grandi italiani artisti, di Leonardo, del Perugino, di Raffaello, di Michelangelo e di tutti gli altri grandi maestri; e Masaccio sarà anche più grande, perchè non fu imitatore. Morì invidiato e non senza sospetto di veleno, di soli anni quarantuno.

Al Masaccio succedettero due religiosi, che assai si distinsero; il primo fu il B. Giovanni da Fiesole, domenicano, detto fors'anche *B. Gio. Angelico,* al secolo *Santo Tosini,* e l'altro F. Filippo Lippi, carmelitano, il quale non fu già scolare di Masaccio, come vuole il Vasari, ma bensì imparò studiando le di lui opere. F. Filippo fu onorato, per gli egregi suoi dipinti, da Lorenzo il Magnifico, di un deposito con elogio composto dal Poliziano. Questi due regolari ebbero però non pochi distinti pittori contemporanei e competitori, tra' quali citansi con distinzione i due Peselli, Balduinetti ed Andrea Verrocchio, il quale ultimo lavorando coll'ajuto di Leonardo da Vinci suo scolare, e conoscendo d'essere superato da un genio tuttor fancinllo, gettò il pennello, nè più lo volle riprendere. Oltre una serie ben lunga di pittori, che aprirono la via al secolo d'oro della pittura fiorentina, ebbe questa per suo antesignano il gran Leonardo, il quale sortì un ingegno sì straordinario, che ancora in verde età si fece ammirare non meno per le sue cognizioni matematiche, meccaniche ed idrostatiche, oltre la pratica della musica, della poesia, della scherma e del ballo, che per la sublimità a cui era arrivato nel suo stile pittorico: tutto ciò che produsse il suo pennello, fu divino,

e sempre meno sarebbe qualunque elogio al confronto di tanta sua virtù, bastando ammirarlo qual grande astro che sparse di nuova luce l'orizzonte pittorico.

Dopo avere il Vinci arricchita l'Italia di tanti suoi capi-lavoro, che renderanno il suo nome immortale, volendo assecondare i desiderj di Francesco I, si portò in Francia; ma non appena intraprese alcune opere a Fontainebleau, pose fine alla sua mortale e gloriosa carriera del 1509, compianto da chiunque ebbe il bene di avvicinarlo e di vedere i suoi lavori. Se l'arte pittorica ha perduto nel Vinci un sommo genio, trovò l'Italia però qualche compenso al suo dolore ne' suoi manoscritti che lasciò, e che quali preziose reliquie conservansi nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, venendo sempre ricordato con celebrità il suo *Trattato della pittura*, del quale furono fatte varie edizioni.

Pittore di merito distinto fu poi anche Andrea del Sarto, che per la sua esattezza nel dipingere i puri dintorni delle figure si meritò il soprannome di *Andrea senza errori* (1). Fu questi precursore ad un altro de' maggiori astri della Scuola Firentina.

Michelangelo Buonarroti, nato 23 anni dopo il Vinci, la di cui vita venne pubblicata lui vivente dal Vasari nell'anno 1550, ampliata poi in altra edizione da Ascanio Condivi da Ripatransone, stampata dieci anni prima che Michelangelo morisse, cioè del 1553. Si possono a bell'agio leggere anche le di lui *Memorie* presso tutti i più volte citati scrittori, che mi dispensano di parlare di questo immortale genio dell'arte pittorica, troppo nota essendo nel mondo civilizzato e dotto la sua fama, ed estesa la sua gloria.

Rosso Fiorentino, nato circa l'anno 1496, fu quell'insigne artista il quale ebbe, piuttosto che maestro, guida ed esemplare le opere di Michelangelo e del Parmigianino; e non volendo seguire il gusto altrui, si formò uno stile suo, se non migliore, quasi però del tutto nuo-

(1) Ticozzi, *Dizionario dei pittori.*

vo: ebbe colorito assai vago, grandi partiti di luce e di ombreggiamenti, che rendevano il più bello contrasto di colori e lumi, teste ben disegnate e spiritose, acconciature ed ornamenti bizzarri, insomma ebbe uno stile franco, risoluto più che mai, in modo che, non ostante i sublimi genj che lo aveano preceduto, si portò a tal grado da muovere invidia: e per questa e per altri titoli venne a lui abbreviata una vita che sarebbe al certo stata utile alla bell'arte, essendo morto di soli 45 anni.

E per non dilungarmi di troppo ricorderò soltanto i più ragguardevoli maestri della Scuola Firentina: Cosimo Roselli, Pier di Cosimo, Fr. Bartolommeo della Porta, i due Pollajoli, Luca Signorelli, Pietro Perugino maestro di Raffaello, Fr. Bartolommeo da s. Marco, il Pinturicchio da Siena, il Pantormo e Bromino suo scolare, non che Alessandro Allori, nipote del Bromino, Sebastiano Peruzzi e Domenico Beccafumi, senesi, Perin del Vaga, toscano, e Luigi Gardi. Segnandosi di tal maniera con una serie ben lunga de' più ragguardevoli artisti la Scuola Firentina, nel secolo del gran pontefice Leone X, arrivò per molti titoli ad un tal grado di eccellenza da poter gareggiare con qualunque siasi altra più ragguardevole. E sebbene la Scuola Firentina, giusta quanto ci lasciò scritto Baldinucci, andasse in qualche decadenza, e ciò avvenisse circa l'anno 1540, non si estese però che a due o tre generazioni, venendo involto in quest'epoca funesta alla pittura, anzi ritenuto principale autore Vasari Giorgio, aretino, pronipote di Lazaro, il quale seguì lo stile pittorico di Pietro della Francesca. Giorgio però ha recato alla storia pittorica un grande servigio, avendo egli scritto i precetti dell'arte e le vite degli artisti, con alcuni altri opuscoli risguardanti i suoi apparati e le sue pitture: e fu per opera del Vasari che in Firenze fu stabilita l' accademia del disegno, il che avvenne circa l'anno 1561. Giunse finalmente l'epoca in cui la Scuola Firentina doveva destarsi dal suo torpore, e fu diffatti circa l'anno 1580, per opera di due giovani pittori, Lodovico Cardi da Cigoli e Gregorio Pagani, ai

quali si unì il Lussignano, e coi loro studj, sugli esemplari dei grandi maestri, e con diligenti fatiche riuscirono a togliere quella nazione dalle mani di tanti goffi maestri, nelle quali era caduta, colla verificazione di quanto avea predetto il Buonarroti; e la guidarono a quello stile più nobile, più ragionato, che infusero in tanti allievi della rinascente loro scuola di Bilivert, di Cristofano Allori, scolare del cav. Cigoli, del Rosselli, del Volterano, del Furini, del Dolci, del Ligozzi; alla quale seguì lo stile cortonesco introdotto in Firenze da Pietro Berettini di Cortona, scolare del Comodi in Toscana, e del Ciarpi in Roma; indi ne venne la scuola dei Dandini, che fece non pochi allievi, i quali tramandarono lo stile della Scuola Cortonese, direi quasi, sino a noi. E sebbene fra tanti allievi siano sortiti alcuni distinti artefici, sono però rarissimi, essendo la pluralità considerata tra la mediocrità e l'infimità, potendosi causare piuttosto le circostanze dei tempi che il difetto degli ingegni, mentre prodiga la natura ne diede in abbondanza in ogni età ed in ogni genere. Questa bell'arte, siccome ogni altra, riprese sua vigoria mediante la generosità sempre magnanima degli augusti Principi, sotto cui vivono felici i popoli toscani, godendo del loro trionfo gli artisti e le belle arti, che a gara proclamano le glorie di chi loro accorda tanta protezione ed incoraggiamento.

§ 3.

Scuola Romana.

Crederei del tutto inutile di qui richiamare la questione da qualche critico promossa, se a Roma si dovesse una scuola pittorica, non potendo quella grande e celebratissima metropoli citare tra' suoi cittadini che un Giulio Pippi romano, seguace ed imitatore perfetto dell'Urbinate Raffaello, la cui patria in allora era principato della casa della Rovere, sebbene dipendente dalla S. Sede; mentre il ch. ab. Lanzi saggiamente e con brevità pose fine alle contestazioni col dichiarare che se per tale unica

ragione si potesse contrastare il diritto di una scuola pittorica a Roma, allora neppure la veneziana potrebbe vantare la sua, non essendo cittadini di Venezia nè Giorgione di Castelfranco, trevigiano, nè Tiziano di Cadore, nè Paolo di Verona, nè Jacopo di Bassano, quantunque tutti questi distinti maestri con altri molti non veneti formassero il complesso della Scuola Veneziana, dovendosi non risguardarsi il luogo di nascita od il domicilio dei sommi maestri che formarono le scuole, ma bensì il luogo dove dettarono i precetti dell'arte, dove operarono, dove diffusero il gusto, lo stile pittorico, le maniere, le massime che professarono, col carattere speciale introdotto e coltivato per massima nella scuola. È perciò la Scuola Romana devesi risguardare, oltre il suo special carattere, piuttosto dal luogo che dalla nazione; e siccome il popolo di quella universale metropoli è un aggregato di gente di tante nazioni diverse di costumi e lingue, fra i quali i meno che ivi si trovano stabiliti sono i nipoti di Romolo, così la Scuola Romana si vide sempre popolata ed accreditata da tanti stranieri, i quali parteciparono alla romana cittadinanza come se nati fossero in Roma, e fossero partecipi dell'antico jus dei Quiriti.

La Scuola Romana anche per tali ragioni non abbraccia soltanto la capitale dell'orbe cattolico, ma si estende per uniformità di carattere al Patrimonio di s. Pietro, allo Stato di Urbino, alla Sabina, al Lazio, all'Umbria e al Piceno. Questa scuola ha per generico suo carattere: *Gusto formato sull'antico, disegno esattissimo, espressione nobile ed erudita, estro immaginoso, composizione elegante e bizzarra, viene perciò accagionata di non avere mai posseduto il seducente colorito delle Scuole Veneziana e Fiamminga* (1), a cui potrebbesi aggiungere un carattere tutto proprio nell'espressione non servile, ma padrona e libera dei più antichi marmi romani e greci appartenenti ai be' secoli delle arti, naturale bellezza di attitudini, finezza gradevole nel movimento delle pieghe,

(1) *Dizionario dei pittori*, di Stefano Ticozzi.

mirabile perfezionamento delle forme tratte da quelle più geniali della bella natura, costume grandioso e ben osservato, colorito non il più vivo nè il più debole. Tale è il carattere della Scuola Romana, il cui fondatore non devesi già ripetere nel secolo XII in un Luca, chiamato volgarmente il *Santo* o per le sue esimie cristiane virtù, o perchè fu soltanto pittore di Madonne e di Santi; nè nel secolo XIII e XIV da quei pittori dello Stato romano, dei quali poche notizie biografiche ci rimasero, ma bensì dal gran Raffaello Sanzio.

Nella città di Urbino, essendo il venerdì santo del 1483, da Giovanni Sanzio, o di Santi, ebbe suoi natali l'immortale Raffaello, del quale è opinione volgare che il padre, esercitando la pittura con mediocrità, impiegasse il figlio a dipingere le porcellane, che in gran copia fabbricavansi in Urbino, ma in progresso di tempo avendo in lui conosciuto un genio assai singolare, lo mandò ad apprendere le teorie della pittura da Pietro Perugino, il quale in quell'epoca era accreditato per valente pittore; ma avendo in breve lo scolare superato di gran lunga il maestro colle sue opere eseguite in Perugia, Firenze e Siena, e precorrendo dappertutto la fama del suo pennello, presago di tutto quanto può fare un genio veramente divino, venne da Bramante da Urbino, che vivea agli stipendj di Giulio II, invitato a Roma colle più lusinghiere esibizioni, le quali Raffaello di buon grado accettò per assecondare anche il grande desiderio di perfezionare i suoi studj in quella metropoli, ove i marmi servono all'intelligente a luogo di eloquentissimo maestro d'ogni bel sapere. Primo disegno di Raffaello fu copiare gran parte delle antiche statue e dei bassi rilievi; dopo di che Raffaello venne fuori colla famosa scuola d'Atene, che fece inarcar le ciglia ai più dotti, ch'egli rendette estatici (1); indi nel Vaticano dipinse sè stesso in mezzo ad alcune figure rappresentanti storie simboliche; il Parnasso colle

(1) La nostra Biblioteca Ambrosiana ascrive a somma gloria possedere il famoso cartone della scuola di Atene, dipinta nel Vaticano. V. quanto ho scritto parlando della suddetta Biblioteca Ambrosiana nel volume II *Biblioteche.*

muse e co' poeti, l'Astrologia, il Giustiniano che presenta le leggi ai dottori, perchè rivedute le correggano; s. Pietro in carcere; il Sacrificio della Messa; l'Arca del Testamento; Eliodoro che spoglia il tempio, ed altri fatti storici; in seguito sotto Leone X dipinse l'Attila al ponte; l'Anchise portato da Enea, facendo tanti altri lavori, che veramente furono tali, che ogni linea del suo pennello è maestosa, è immortale, è divina!

Chiunque voglia osservare con occhio indagatore il grande, il sommo di cui parliamo, troverà che realmente Raffaello fu principe di sua bell'arte, e non già, come disse l'abate Lanzi, perchè in ogni parte della pittura superasse ogni altro, ma perchè niun altro giunse a possedere tante parti insieme unite della pittura in quel grado, di cui egli da sovrano padrone le maneggiava. L'arte della pittura abbraccia tante parti e così tra loro difficili, che niuno non si è mai potuto vantare sommo in ciascheduna; lo stesso Apelle cedeva ad Anfione nella disposizione, e nel concetto ad Asclepiadoro, nelle misure a Protogene (1), e così Raffaello, p. e., nell'arte di colorire cede a Tiziano ed al Correggio, sebbene superi Michelangelo e gran parte di altri grandi maestri; Raffaello è lodato nei freschi, ma non è a tal grado nelle pitture all'olio.

Seguiamo dunque Raffaello nella sua vita pittorica, e troveremo ch'egli sostenne tre caratteri, cioè passò per tre gradi o maniere di dipingere; la prima, chiamata *Perugina*, era secca, debole e priva affatto d'ideale; la seconda, di stile più studiato, più elevato, e tendente al grandioso, che si acquistò lavorando in Firenze, e chiamossi *gusto firentino;* la terza maniera venne portata sublimemente a quello stile conosciuto sotto la denominazione di *Romano,* ove traspira un immaginare fecondissimo di tutta la novità dei pensieri, una squisitezza di disegno che sente tutta la gravità dell'antico, che ha tutto il bello dell'ideale, tutta la vaghezza e la grazia

(1) *Plin.*, lib. XXXV.

dell' artificiale: cose tutte che ammiransi in ogni suo dipinto, ma particolarmente nello sposalizio della Vergine, che per somma ventura arricchisce l' I. R. nostra Pinacoteca, ora poi fatto, direi quasi, di pubblico diritto, mediante il bulino del non mai abbastanza lodato sommo europeo incisore il cavaliere Longhi, doppiamente a me caro e per sue virtù e per ragione di patria. L' opera poi della Trasfigurazione è il capo-lavoro di Raffaello, nella quale pare che volesse versare tutta l'arte di umano sapere, quasi in testimonio di avere con quella posto fine alla mortale sua carriera; e per verità Roma non tardò ad essere tutta compresa da estrema angoscia. La morte del fondatore della Scuola Romana, in età di soli 37 anni, fu sentita come una pubblica calamità, ed il quadro della Trasfigurazione, che nel dì del funeral lutto venne posto a' piedi del feretro, fu il più eloquente oratore, che da quella muta tavola parlasse al cuore dell' attonito spettatore, cavandogli lagrime d' inconsolabile dolore, ricordando non solo le glorie dell' alto suo sapere, ma le memorie richiamando di tante sue virtù, che risplendettero nell' ingenuità del suo carattere, nell' integrità di sua onoratezza, e nella non mai stanca liberalità del generoso suo bell' animo.

Dal suo matrimonio colla nipote del cardinale Bibiena non ebbe successione, giacchè i destini del Cielo gliela tolsero nell' istante istesso in cui metteasi al possesso di un bene, al quale non avrebbe forse potuto tutte dedicare le affezioni del suo cuore stato dominato da una prevalente passione, la cui memoria egli credeva incancellabile dalla sua mente. Lasciò dunque il Penni e Giulio Romano suoi eredi, incaricandoli di condurre a buon termine le incomplete sue opere.

Penni Gio. Francesco fu soprannominato il *Fattore*, forse per l'instancabile assiduità nel prestare utili servigi al ben amato Raffaello, del quale fu scolare assai prediletto, non meno che seguace diligentissimo del perfetto stile introdotto dal suo grande capo-scuola. Questi, eseguendo le ultime volontà testate da Raffaello, assieme al collega

beneficato, pose mano a perfezionare le opere lasciate imperfette dal Sanzio, tra le quali la parte superiore dell'Assunta di Monte-Luci a Perugia, credendosi lavoro di Giulio la inferior parte ove sono locati gli Apostoli; e dopo aver lasciati alcuni proprj suoi capi d'opera nel Lot che fugge da Sodoma, l'incontro di Giacobbe con Rachele, l'amicizia tra Abimelec ed Abramo, riscontrata nei doni che a vicenda si offrono, ed alcuni altri, abbandonò Roma per andare con Giulio alla Corte di Mantova; ma in tempo della breve dimora fatta ivi insieme non trovando più in lui quell'amicizia che credeva dividere solo colla morte, determinossi di andare a Napoli, dove contribuì assaissimo allo stabilimento ed ai progressi di quella scuola (1), non meno cogli insegnamenti della

(1) Sebbene la Scuola Napoletana non abbia sortito un suo speciale carattere, siccome le altre d'Italia, ebbe però un gusto suo proprio ed alcune belle maniere, che la posero in qualche competenza con alcune altre. Non mai scarsa d'ingegni la deliziosa Napoli vide nel proprio seno sorgere artisti distintissimi per fantasia e per franchezza abilissimi. Quando volessimo rimontare ad un'epoca, in cui vennero in Napoli introdotti i principj del buon gusto pittorico, troveremmo che Pietro Perugino fu il primo che vi portò un lume colla sua Assunzione dipinta per l'antichissima concentrata cattedrale di s. Reparata; e che vi trasse tosto alcuni imitatori, tra'quali sarà sempre degno di onorevole ricordanza Amati Gio. Antonio, nato in Napoli del 1476, che, non appena ebbe veduto questo esimio dipinto, si determinò di farsi seguace dello stile e delle maniere del Perugino, e n'ebbe tanto felice esito, che le opere dell'Amati vennero sovventi volte confuse con quelle del Perugino. Ma la fama, che per tutta Europa risonava del gran Raffaello, destò, per così dire, dal profondo letargo ond'era sopita quella capitale, la quale mostrossi generosa nell'accogliere alcuni allievi di quel gran maestro, ai quali si aggiunsero in seguito altri ammaestrati da Michelangelo, che tutti però furono acerrimi seguaci del rispettivo maestro, tranne che nel colorito, in cui mostraronsi parziali a Tiziano. Andrea Sabbatini da Salerno, fatti ch'ebbe gli studj sui dipinti nelle stanze vaticane, si portò a Napoli del 1513, e vi annunciò i primordj di una scuola, facendo esso non pochi allievi ammaestrati perfettamente collo stile di Raffaello, e si distinsero Paolillo, Cesare Turco, Santa Fede Francesco e Fabrizio padre e figlio.

A cagione poi del sacco di Roma, Polidoro da Caravaggio recossi a Napoli, e seco vi portò non pochi suoi studj fatti sulle opere del gran Raffaello, e tali elaboratissimi lavori servirono como modello in quell'epoca ai pittori napoletani, che udirono gli insegnamenti di Polidoro, tra' quali Gianbernardo Lama, che prima fu discepolo dell'Amati, ma che aderì poi al Caravaggio, piacendogli assai lo stile Raffaellesco; Francesco Ruviale detto il *Polidorino*, perchè inalienabile imitatore di Polidoro; Marco Cardisco, conosciuto sotto il nome di *Calabrese*, che si sublimò nel colorito, e ch'egli pure fece dei buoni allievi.

Poco dopo la partenza da Napoli per Messina di Polidoro, Francesco Penni soprannominato il *Fattore*, nativo di Firenze, si portò a Napoli col suo allievo Leonardo da Pistoja, portando seco, tra la più ricca suppellettile dell'arte, una copia assai pregevole della Trasfigurazione del grande Raffaello, che avea lavorata assieme a Perino del Vaga, la

bell' arte appresa da Raffaello, ma ben anche colla copia della Trasfigurazione, che in Roma aveva lavorato coll' ajuto del suo condiscepolo Perino del Vaga; finalmente del 1528, sorpreso da lenta, ma penosa malattia, di soli anni 40 finì non comune carriera, lasciando in Roma, Firenze, Napoli ed altrove gran desiderio di sè.

Pippi Giulio, conosciuto sotto nome di *Giulio Romano* dalla patria ove nacque del 1492, nella scuola del grande Raffaello non fuvvi chi lo parificasse in tante parti, nella grandezza del disegno, nella vivacità delle idee, nella forza e fierezza della composizione, per cui di Giulio fu scritto « essere il più celebre scolare di Raffaello, ma « più che nel dilicato, suo imitatore nel carattere forte, « e particolarmente nei fatti d' armi, che rappresentò « con pari spirito ed erudizione. Disegnatore grandissimo « e vero emulatore del Buonarroti, padroneggia la mac« china del corpo umano, e la gira e la volge a suo « senso senza tema di errore, se non che talora per « amore dell' evidenza eccede nella mossa (1).

Giulio Romano fu uno de' più valenti pittori del XV secolo, del quale lo stesso maestro, sotto il pontificato di Leone X, si valse per dipingere varj quadri nel

quale contribuì assai al vero stabilimento della Scuola Napoletana servendo di principale studio a più esperti artisti di quella capitale, e co' suoi dotti e ben ragionati precetti formò non pochi buoni allievi. Sebbene poco abbia vissuto in Napoli il Fattore, essendo morto del 1528, visse però quanto fu bastante per piantarvi un' ottima scuola ed iotrodurvi buon gusto ed un interessante carattere.

Il Vasari e Marco da Sienna portarono in seguito nella Scuola Napoletana lo stile Michelangiolesco: e forz' è confessare che in quella fortunata epoca le maniere tutte, il gusto, lo stile, l'imitazione di que' primarj genj della pittura, Raffaello e Michelangelo, presero possesso di ambedue le Sicilie; ma in progresso, Girolamo Alibrandi, sopraunominato il *Raffaello di Messina*, che era stato a Venezia sotto le discipline di Antonello, e che aveva fatto grandissimi studj nelle opere di Tiziano e Giorgione, e che attraversando lo Stato di Milano aveva potuto bastantemente tratteoersi col dotto Leonardo, si ricondusse io patria recandovi qual peregrina preziosa merce le maniere tutte di que' sommi e grandi maestri, e specialmente del Vinci, il di cui stile in particolare e le saggie dottrine diffuse in quegli amenissimi Stati con felice successo; siccome anche coll' andare del tempo fece il celebratissimo Domenico Zampieri, cooosciuto sotto nome di *Domenchino*, il quale in compenso dei gran lumi portati in Napoli all' arte pittorica e di avervi perfezionata un' ottima scuola pei pittori nazionali invidi ed ignoranti, il più crudele tradimento colà trovò, siccome accennerò a suo luogo nei pochi cenni dello Zampieri.

(1) Ticozzi, *Dizionario dei pittori*, lett. *Pippi*.

corpo di sua galleria, nella sala del Borgia e nella loggia di Agostino Ghigi. Per commissione di Clemente VII dipinse due fatti dell'imperadore Costantino, l'uno rappresentante le battaglie dei cavalli seguita a Ponte-Molle, ove Costantino superò e vinse Massenzio, per la quale grandiosa opera si giovò assai studiando le istoriate colonne di Trajano ed Antonino per la divisa dei militi, per le armature, le insegne ed altri strumenti di guerra: l'altro figurava l'allocuzione di Costantino ai soldati nell'atto dell'apparizione della Croce; lavori ambedue che a Giulio acquistarono un nome immortale, a cui va congiunta anche la somma perizia in architettura. Disegnò anche per Baldassare Turini di Pescia un palazzo, dipingendovi in seguito alcuni rimarchevoli fatti di Numa Pompilio ivi sepolto.

Sull'ali della fama portato era col nome il merito di Giulio per tutta Europa, di modo che Francesco I lo chiese a' suoi stipendj in Francia, che pure ricusò sebben proposti con non dispregevole liberalità da un principe che tanto favore mostrava per le belle arti e per le scienze, non sapendosi risolvere ad abbandonare la bella Italia, accettando piuttosto di andare alla Corte del duca Federico Gonzaga di Mantova, a cui veniva sollecitato dalle istanze di Baldassare Castiglione. E questa fu per Giulio opportuna circostanza per sottrarsi al castigo meritato a motivo di venti disegni più che osceni da lui composti, ed incisi poi da Marc'Antonio, sui quali l'Aretino scrisse altrettanti sonetti. Non appena giunto a Mantova, fece il disegno del noto palazzo detto dalla sua figura del T, i di cui freschi, che in seguito vi eseguì, tra' quali la terribil guerra dei Giganti con Giove e la loro caduta, pare che dinotino Giulio voler sfidare Michelangelo, sia per robustezza di disegno, che per arditezza di stile. Qui veramente si conosce quale fosse la vastità del di lui genio, con quale franchezza maneggiasse il pennello, con quale elevatezza di idee, di pensiere, anzi dirò d'estro tutto poetico, e fierezza più che terribile animasse il parto fervente ed imaginoso de' suoi lavori. Che se una critica

può Giulio Romano meritare, siccome nessuna opera umana può andarne esente, sarebbe d'aver egli trascurato alquanto la natura per seguire l'antico, di non aver dato bastante variazione alle teste, e di non essersi curato assai del colorito, ed in ispecie del chiaro-scuro: in complesso però Giulio Romano sarà sempre pittore classico, pittore grande, pittore straordinario, elevato a sublime seggio tra gli artisti dominatori del secolo d'oro della pittura. Giulio Romano chiuse suoi giorni in Mantova del 1546, in età di soli anni 45, lasciando un solo figlio, il quale volle chiamar Raffaello a dolce ricordanza del suo maestro, ma non giunse a quel grado che si avrebbe aspettato il genitore, che perdette nel sedicesimo anno, e che esso pure cessò di vivere di soli 30 anni.

Polidoro Caldara, detto il *Caravaggio*, perchè nato da poverissima famiglia nell'insigne borgo di Caravaggio, nella Lombardia, del quale altrove occorrerà parlare, creato pittore non dallo studio dell'arte sua, ma da certe incognite inspirazioni della natura. Esercitando egli il paterno mestiere di muratore, portossi a Roma, dove sorte lo pose al servizio di Raffaello a mettere le incrostature mentre dipingeva nelle logge vaticane: la vista della divinità pittorica, che in sublimi modi maneggiava il suo pennello, fu come lo spirito animatore del di lui genio. Non tardò Raffaello ad iscoprire qual genio si ascondeva sotto i ruvidi cenci di Polidoro, che un dì vedendolo estatico, quasi in atto di scherzo, presentandogli il suo pennello: Polidoro, dissegli Raffaello, vuoi tu ajutarmi? Chi lo crederebbe? lo scherzo invoglia Polidoro, e gettata la mestola, pregò Raffaello di poterlo servire più da vicino, e studiando notte e dì il disegno, e facendo, con riserva, pittorici esperimenti, in pochi anni giunse ad essere tra' più egregi scolari del gran Raffaello. Polidoro però non avendo preso di mira per suo scopo principale nel dipingere il colorito, si applicò tanto al chiaroscuro, che riuscì a superare i suoi contemporanei, massimamente per avere fatti immensi lavori copiando monumenti e statue antiche, onde ne trasse vantaggio grandis-

simo nel dipingere urne, vasi, statue, sagrificj ed arabeschi, che quasi sempre introduceva ne' suoi lavori. Non trascurava il costume, le attitudini, ed ai volti seppe dar grazia non mai disgiunta da un'aria maestosa. Andò a Napoli per ripararsi dal sacco di Roma seguito del 1527, ma non trovando in que' critici momenti onde trarre profitto dal suo pennello, s'imbarcò per la Sicilia, e giunto a Messina, ebbe bastevoli incumbenze per essere distinto nell'arte e farsi ricco di peculio. Ridonata la pace a Roma, pensava di tosto rivedere quella che chiamava sua prima vita e sua seconda patria, ma la notte antecedente alla sua partenza venne da un suo domestico, avido d'appropriarsi il di lui danaro, colla più iniqua crudeltà e colla massima delle ingratitudini, ucciso in età d'anni 47, essendo l'anno 1543. Fu sepolto con distinti onori in quella cattedrale, compianto da chiunque lo avea conosciuto, per le sue eccellenti qualità, e più per lo slancio dell'esimia sua virtù.

Contemporaneo, e direi quasi di uguale condizione del Caravaggio fu Perino Buonaccorsi, soprannominato *Del Vaga,* nato in Firenze del 1500 da poveri ed oscuri genitori, i quali tentando ogni mezzo per assecondare il manifestato genio del fanciullo per la pittura, lo affidarono, piuttosto in qualità di garzone che di scolare, a Ridolfo Corrado, figlio del celebre Domenico detto il *Ghirlandajo.* Nè tardò molto a spiegare quella virtù che nascondeva tra l'umiltà de' suoi natali, sebbene questa per alcuni anni non porgesse a Perino che scarso giornaliero guadagno onde poter continuare ne'suoi studj e per sostenersi nelle indefesse sue fatiche. La Provvidenza però dispose che in mano del gran Raffaello capitassero alcuni disegni dell'avvilito Buonaccorsi, che, esaminati da quell'occhio, giudice imparziale della virtù, non tardò a dar loro quel premio, che differito fu dai destini del Cielo per solo renderlo più gradito e prezioso! Eccolo Perino tra gli allievi di Raffaello, e pittore nelle logge vaticane, dov'egli appena la cedè allo stile di Michelangelo, ed appare il primo dopo Raffaello per eleganza dei disegni, per

belle mosse nelle figure, e sovrattutto per i non abbastanza lodati suoi finimenti. Dopo aver Perino lavorato assai in Roma anche dopo la morte del maestro, passò a Pisa, indi a Genova, lasciando dovunque opere sì belle e sì rare, che formeranno l'ammirazione nel genere pittorico più sublime. Tornato a Roma poco dopo, cessò di vivere, essendo in età di soli 47 anni, trovando onorato sepolcro nella Rotonda.

Quindi per non allungarmi di troppo, citerò qui que' sommi artisti, allievi o seguaci della Scuola Romana, che assai la illustrarono, imitatori essendo e professori dello stile e dei precetti Raffaelleschi, sebbene di alcuni converrà altrove ancor parlare.

Gaudenzio Ferrari, novarese, che prima studiò sotto il Giovannone, poi a Milano sotto le discipline dello Scoto, portatosi a Roma, fece conoscenza con Raffaello, dal quale avendo apprese le belle sue maniere, venne prescelto per suo ajuto a dipingere la favola di Psiche. Nelle molte opere di Gaudenzio, fatte dopo gli studj di Roma, vi si ammira grandiosità di disegno, vaghezza di colorito, mosse, pieghe, attitudini, arie di teste, parti tutte sostenute con una certa maestria, che risentono assai dello stile di Giulio Romano. La cappella della Passione di Cristo nella chiesa delle Grazie in Milano, nella quale si deplora la stolta mano che non ha guari osò toccare gli Angeli della vôlta, e la cupola del Santuario presso Saronno, in Lombardia, sono opera di questo distinto artista, il quale meritamente e senza pregiudizio alla fama straordinaria di altri eccellentissimi pittori, tra' quali Correggio, può sicuramente occupare un rango, se non il più elevato, almeno dei più distinti.

Innocenzo Francucci, da Imola, studiò e dipinse in Firenze ed in Bologna nei primi anni del secolo XVI, ma sentendo le glorie della Scuola Raffaellesca, vi si dedicò di tal maniera, e tanto fu lo studio sullo stile del genio Urbinate, che in seguito i suoi lavori si possono realmente chiamare Raffaelleschi. Tale è la famosa tavola di s. Michele nell'istante che scaccia, dopo la

guerra del Cielo, Lucifero, angelo ribelle, la quale trovasi in questa nostra I. R. Pinacoteca di Brera.

Raffaellino dal Colle, di Borgo s. Sepolcro, nato verso la fine del secolo XV, studiò alla scuola di Raffaello e di Giulio, rendendo in seguito ad ambedue questi grandi maestri in Roma ed in Mantova utili servigi in non pochi lavori eseguiti in ispecie dopo la morte dell'Urbinate, dei di cui cartoni fece uso pei disegni, aggiungendovi invenzioni tutte sue proprie ed un colorito assai più forte. Lavorò nelle logge vaticane del secondo piano, dove dipinse egregiamente il diluvio e l'adorazione del vitello d'oro: eseguì alcune opere in patria, in Città di Castello, in Urbino, in Gubio, Cagli ed altrove, e dopo avere fatti i cartoni per gli arazzi di Cosimo I, terminò suoi giorni nella casa de' suoi natali, convertita da qualche anno in iscuola pittorica sulle norme della romana, dove uscirono ragguardevoli allievi.

Fiorirono poi in quell'epoca Francesco Primaticcio, bolognese, scolare di Giulio; Nicolò dell'Abbate, nato in Modena del 1512, che fu dei più valenti imitatori dello stile Raffaellesco e Correggesco, e che fu anche stipite di una ragguardevole famiglia pittorica, nella quale si distinsero i due suoi figliuoli, Giulio Camillo e Pietro Paolo, del qual ultimo in Modena conservansi distinte tavole rappresentanti battaglie e cavalli; ed Ercole, nipote di Nicolò, che lavorò in Modena collo Schedone.

I due fratelli Zuccari di Urbino: il primo nato del 1529, di nome Taddeo, formò lo stile collo studio dell'antico e sui capi d'opera di Raffaello; e Federico, il secondo, nato del 1543, allievo del fratello, e che al pari di lui ebbe un pennello veramente Raffaellesco ed una estesissima facilità d'invenzione, locchè fece che lasciassero entrambi non poche ragguardevoli opere in Roma, alla Caprarola, ed il minore particolarmente in Olanda, in Inghilterra, Spagna ed a Torino, i di cui esimj lavori procacciarongli ingentissime somme non solo per parte dei particolari, ma delle Corti sovrane, siccome avvenne parimenti in Venezia, essendo stato Federico ricolmato

d'onori a motivo delle belle opere eseguite nella sala già destinata per le sedute del maggior consiglio e nella biblioteca di s. Marco. Nè minore gloria si acquistò Federico e benemerenza della pittura e della storia ecclesiastica milanese coll' egregio suo dipinto nel salone dell' almo collegio Borromeo di Pavia, in cui i fasti spirituali del nostro santo arcivescovo Carlo sono maravigliosamente e sontuosamente trattati. A Torino e Bologna stampò alcune opere: del poco merito però di quelle diedero ragionato giudizio il Mariette ed il Bottari nelle lettere che reciprocamente si diressero (1). Zuccari il seniore cessò di vivere in Roma del 1566, ed il juniore in Ancona, essendo d'anni 66, lasciando nel mondo pittorico un nome immortale.

Domenico Passignani, firentino, allievo di Federico Zuccari, visse con fama di eccellente artista pittorico sotto il pontificato di Urbano VIII; Matteo Roselli, pure firentino; Girolamo Sicciolante, da Sermoneta, il quale, sebbene scolare dei discepoli dell' Urbinate, divenne però uno dei più eccellenti imitatori del capo-scuola; Domenico Feti, di Roma; Pietro Berettini, di Cortona ed Andrea Sacchi, che nacquero tutti verso la fine del secolo XVI, che fu l'epoca preziosa dell' erezione dell' Accademia di s. Luca, che, secondo alcuni, avvenne in novembre del 1593, siccome nota anche il chiariss. barone Vernazza; ed il Baglione dice che Federico Zuccari fu dichiarato principe con universale ed unanime acclamazione; e da quest' epoca in poi Federico ebbe un infinito numero di accademici e di allievi, che a lui accrebbero gloria a gloria. Molti distinti scolari di altri maestri si ebbero in Roma al principio del secolo XVII, e dopo la metà fiorirono Ciro Ferri, di Roma; Giovanni Battista Gauli, detto il *Bacici*, di Genova; Pompeo Battoni, ed il rispettabilissimo Mengs, sassone, che con altri non pochi furono allievi o seguaci della Scuola Romana, illustrata non poco con un gusto formato sugli

(1) Inserite fra le *Pittoriche* nel t. VI.

antichi modelli preziosi di quell'arte divina inspirata dall'immortale capo-scuola, Raffaello il grande, ed accompagnata da tutto quel bello che un immaginare il più felice può inventare di grandioso, di sorprendente e di straordinario.

§ 4.

Scuola Veneta.

La Scuola veneta andò sempre mai distinta per il suo special carattere, che restò, direi quasi, ereditario sino ai moderni tempi. Colorito magico e vero, il più vivo, il più giustamente applaudito, che in sè racchiude l'espressione della più squisita bellezza ed armonia delle parti, tocchi pieni di venustà, corretti, intelligenti e dotti, sovrabbondanti di grazia e di spirito, con composizioni sempre eleganti e grandiose, con verità somma e più che naturale nelle carnagioni ed in tutti gli accessorj. Questi pregi portarono anche la pittura al più alto rango in rapporto all'imitazione dei lavori in oro, in argento, in bronzo, in materia di stoffe, velluti, pelli, veli e simili, paesaggi, architetture, boschereccì, ma particolarmente ed in modo sovrano nei ritratti, che nella Scuola Veneziana eseguivansi col maggiore squisito gusto e lusso degli ornamenti, sicchè l'occhio a tal vista resta lusingato, per non dire ingannato, che trasporta, direi quasi, all'incanto il pensiere per la novità della rappresentazione: tutto questo chiamossi *stile ornamentale,* che sta d'appresso al *grandioso.* Forz'è però confessare che sebbene i primi grandi maestri della Scuola Veneziana possedessero tutte le altre parti necessarie allo stile grande della pittura, siccome si può rilevare dai loro cartoni, da non pochi però degli allievi venne particolarmente trascurato il disegno, anzi direi col Prunetti (1), trovossi assai scorretto e con mancanza notabile del costume.

Nè io rimonterò a cercare l'origine della pittura in

(1) Ticozzi. *Dizion.* cit.

Venezia, in cui dietro qualche monumento di antichità da taluni si portò sino al secolo VI, o più tardi al secolo XI, quando il doge Selvo chiamò dalla Grecia alcuni musaicisti per arricchire la ducale basilica di s. Marco: poichè, come ognuno sa, non si può lavorare a musaico da chi non è pratico di pitture, dovendosi disegnare e colorire i cartoni, ossia la composizione da ridursi in opera. Nemmeno trarrò l'origine dai secoli XII e XIII, non essendoci rimasti che pochi nomi pittorici, e che in nessuna maniera possono appartenere nè al risorgimento della pittura, nè a scuola pittorica in Italia, giusta il piano da me ideato.

Venezia sino dal principio del secolo XIV cominciò a scostarsi dalla maniera dei Greci, ed a lasciare quello stile rozzo che nei due secoli antecedenti erasi in qualche modo introdotto. Gli artisti in tal epoca si divisero in due partiti: l'uno seguiva lo stile Giotteseo, l'altro uno stile totalmente diverso, che taluni lo chiamarono nazionale. Del 1306 Giotto trovavasi a dipingere nella città di Padova; e sebbene la fama del suo nome gli attirasse non pochi ammiratori, non ebbe però sotto il veneto dominio molti seguaci, e furono Giusto Padovano, così detto dal suo domicilio, sebbene fosse oriondo fiorentino della famiglia Menabuoi; Giovanni ed Antonio, parimenti detti di Padova; Jacopo e Davanzo, che passò poi nella Scuola Bolognese, e Guariento, padovano, che ebbe nome distinto pei molti lavori eseguiti d'ordine del senato veneto, circa l'anno 1360. Miretto Giovanni, del cui pennello si ebbero le pitture del salone della città, oltre l'Aldigieri o Allicherio, da Zevio nel territorio veronese, e Taddeo Bartoli, senese.

Quelli poi che sono assai lontani dallo stile di Giotto, e che in alcuna maniera non si potrebbero portare a confronto, e che Lanzi dice avessero origine dai numerosi miniatori che dipingevano le cose ritraendole dal naturale, servendosi di colori di una vivacità straordinaria, furono M. Paolo Lorenzo, Nicoleto Semitecolo, Antonio Veneziano, Nicolò Friulano, con alcuni altri che

appartengono al secolo XIV; ma nel secolo XV lo studio della pittura, non tanto per l'invenzione introdotta in Venezia della pittura all'olio (come ho accennato nell'articolo I di questo capitolo, § 5 *Pittura ad olio*, p. 67), quanto per il naturale impegno di quegli artisti a distinguersi nell'arte pittorica cominciò a salire a grado più elevato, di maniera che per opera di Francesco Squarcione, il quale, sebbene siasi formato sopra i greci originali recati dal Levante colle venete flotte, conobbe da sè stesso migliori principj dell'arte, e dopo i viaggi d'Italia, tornato in patria, stabilì uno studio, dov'ebbe raccolti non pochi scolari, che si crede ascendessero a 137, tra i quali Andrea Mantegna, capo di una delle più grandi Scuole Lombarde, cioè della Mantovana (1). I pratici non temono di riconoscere i dipinti del Mantegna

(1) Mantegna Andrea, nato in Padova del 1430, fu il fondatore della Scuola Mantovana sotto gli auspicj del marchese Lodovico Gonzaga, e da quella uscirono tanti distinti allievi, tra i quali Antonio Allegri, che ne' suoi primi lavori si fece chiaramente conoscere perfetto seguace Mantegnesco.

Mantegna Francesco.

Lorenzo Costa, ricordato nella Scuola Bolognese.

Del-Mantegna Carlo, che si distinse nella Scuola Genovese.

Carolto Gian Francesco e Francesco Monsigoori, veronesi, ma attinenti alla Scuola Mantovana.

Monsignori Fra Girolamo, Domenicano.

Oltre molti altri allievi del Mantegna od imitatori del di lui stile, riconosciuti dai molti dipinti a fresco e ad olio, che si veggono nelle chiese e nelle gallerie.

Ma la più bella epoca della Scuola Mantovana è quella di Giulio Romano tosto che fu estinta la Mantegnesca. Giulio viene dal Lanzi considerato nella Scuola Romana come scolare, erede e continuatore delle opere di Raffaello, e qui (nella Mantovana) deve comparire come maestro, che siegue il metodo del suo capo-scuola in operare ed insegnare.

Primaticcio, il quale Giulio adoprò negli stucchi, ma che viene conosciuto nella Scuola Bolognese.

Alberto Cavalli, savonese, del quale si vede un fresco in Verona nella piazza delle erbe col suo nome, in tutto simile nello stile e nei nudi a quelli di Giulio.

Pugni Benedetto da Pescia, che stette in Mantova con Giulio, e di questo pittore vi è un s. Lorenzo in s. Andrea.

Rinaldo Mantovano, Fermo Guisoni, Teodoro Ghigi o Teodoro Mantovano, Ippolito Andreassi, Francesco Perla, Giacorolo Gio. Battista e Raffaello Pippi.

Dopo Giulio continuò ad istruire il cavaliere Gio. Batt. Bertani e Domenico fratello, Costa Ippolito, Luigi e Lorenzo, parimenti della famiglia Costa, Mantovano Camillo, Briziano Gio. Batt., comunemente detto G. B. Mantovano, Ghigi Giorgio e la celebre Diana Mantovana, figlia di esso Giovanni Battista, chiamata *Civis Volaterrana*, perchè aggregata a quella città.

Clovio D. Giulio della Croazia, canonico regolare Scopettino, celebre miniatore, ammaestrato da uno scolare di Giulio.

Dopo quest'epoca venne eretta un'accademia in Mantova per avvivar quella scuola, che si avvicinava al suo decadimento, nella quale fiorirono i pittori Viani, Feti, Borgani, Canti, Schivenoglia, Cadioli, Bazzani, Bottani, dei quali il Lanzi assai bene descrisse il rispettivo carattere.

da una certa sveltezza non comune ai pittori del quattrocento per le pieghe rettilinee, per certa quale naturale freschezza delle erbe e dei fiori di cui vanno ornati i suoi quadri, e per il colore giallogno che generalmente domina ne' suoi paesi. Fu poi il Mantegna diligentissimo nel disegno e nella prospettiva, studiosissimo nella verità dei volti e delle fisonomie, nella imitazione della natura e dell'antico, onde per tutti questi titoli il Mantegna si avvicinò assai alla perfezione del buon secolo pittorico. Nella I. R. Pinacoteca di Brera conservasi la famosa tavola rappresentante s. Marco in atto di scrivere il Vangelo, nel di cui volto espresse mirabilmente tutta l'attenzione di un filosofo e l'entusiasmo di un uomo divinamente inspirato. Dopo il Mantegna abbiamo Marco Zoppo, che fondò quella di Bologna, non che altri sommi artisti e distinti capi-scuola. Ma la Scuola Veneziana non aveva ancora avuto il suo principale fondamento, il suo reale distintivo carattere nello Squarcione e ne' suoi allievi, siccome neppure nei fratelli Vivarini, i quali in Murano tennero loro scuola, che progressivamente durò a tutto il XV secolo, nella quale si distinsero Vettore Carpazio e Bonifazio, veneti; Jacopo Robusti, detto il *Tintoretto;* Marcello Figolino e Buonconsiglio, vicentini; Jacopo e Gentile padre e figlio Bellini, il primo de' quali sarà sempre ricordato con somma gloria per essere stato maestro del grande Tiziano; Giovanni Bellini; Pomponio; Amalteo e Cima, di Conegliano, che, direi quasi, furono i precursori, che andavano preparando il secolo d'oro della famosa Scuola Veneziana, che sarà sempre con ammirazione risguardata per aver avuto autori e fondatori Giorgione e Tiziano.

Barbarelli Giorgio, forse dal suo alto e maestoso aspetto, o piuttosto pel suo sapere, soprannominato *Giorgione,* nacque del 1478 nell'insigne borgo di Castelfranco trevigiano. Esso col compagno Tiziano apprese l'arte sotto le discipline di Jacopo Bellini: ma disdegnando poi ambedue gli allievi le dilicate maniere usate dal maestro, e particolarmente il difettoso tritume e la secchezza di disegno,

da sè soli con comune accordo tentarono uno stile tutto nuovo, energico, grandioso, vivace, con gusto tutto proprio e fino allora ignoto ai pittori assai più intelligenti e studiosi del Bellini. Giorgione si pose tosto a dipingere con tale franchezza, con forti maniere e con colorito il più brillante, sebbene di poche tinte, ma adatte con sì bella armonia ai soggetti, che arrivò ad essere dal suo condiscepolo Tiziano assai invidiato, e non poche volte indebitamente ripreso; e se vogliamo inclinare al vero, senza passione di partito, Giorgione fu nel disegno e nelle tinte più grandioso di Tiziano, avendo però quest'ultimo un pregio, che lo fa non meno degno e grande, quello cioè di essere stato più dolce ed assai più corretto di Giorgione. Nè si creda che Giorgione, siccome anche Tiziano, avesse trovato qualche segreto per comporre i suoi colori sì arditi e vivaci, od avesse inventato un metodo di preparazione assai diverso da ogni altro fino allora usato dagli antecedenti pittori, ovvero avesse scoperto colori non pria conosciuti. No: i colori usati da quel grande artista e dal suo collega non erano che quelli comunemente adoprati da ogni pittore, quelli che venali tenevansi esposti nelle officine pubbliche, non dipendendo, direi quasi, la magica loro trasformazione che da un diligente impasto non mai stanco di perfezione, il di cui processo introdotto nelle pitture all'olio arrivò a far il maestro e gli allievi degni della maggior fama europea e dell'universale ammirazione. Peccato che questo genere di pittura abbia assai tardi animato il pennello di Giorgione, massimamente perchè rapito da immatura morte di soli 33 anni: i dipinti però di questo grande maestro furono bastanti a piantare le basi non solo, ma ad innalzare il grande edifizio della vera Scuola Veneziana, nella quale gli allievi della stessa hanno potuto insegnare la maniera di dipingere alle più rimote età con tale robustezza, vivacità e colorito, dai quali fuor d'ogni dubbio riconoscerà i suoi progressi l'arte pittorica. Milano è ricca di due belli dipinti di questo capo-scuola: l'uno sta nella Biblioteca Ambrosiana, e l'altro nella I. R. Pinacoteca di Brera.

Tiziano Vecellio è nato del 1477 a Pieve, castello principale del territorio di Cadore, nei confini del Friuli. Fino da' suoi primi anni manifestò in maniere le più sorprendenti la naturale inclinazione sua alla pittura, estraendo dai fiori e dalle erbe il succo, col quale dipingeva sui muri, essendo giunto a ritrarre in tale maniera sopra una parete della sua casa un'immagine della Vergine; per cui in seguito, ajutato più dalla natura che dagli insegnamenti che gli procacciò il genitore in Venezia, giunse a quell'alto grado che levò l'universale grido, proclamando Tiziano coi titoli di divino ed immortale. Qualunque fosse il soggetto trattato dal pennello di Tiziano, impresso gli si vedea un carattere tutto vero e tutto nuovo, e, direi quasi, inimitabile, portando alle carnagioni tale illusione, che l'occhio abbagliato crede vedere scorrere caldo per le vene il sangue, dando alle sue figure tale verità, che l'osservatore pensa trovarsi con quelle in dolce colloquio.

Tiziano, che stabilito avea nella sua mente di analizzare le opere più insigni dei legislatori della pittura, e volere in particolari maniere osservare con accurata e studiosa diligenza ogni metodo dei più celebrati artisti, portossi a Ferrara, e là fu dove trovossi in competenza con Alberto Durero. In mezzo però alla venerazione di quell'insigne maestro, in cui ammirava una somma pazienza nel condurre a termine suoi lavori, e vi riconosceva una fantasia assai calda e ferace d'immagini e brillante per la vivacità del colorito, pure avendovi scontrato non poche secchezze nei contorni ed assai scarsa pratica nel chiaro-scuro, con un non so che d'ignobile nelle forme e nella invenzione non disgiunta da qualche noncuranza del costume e della prospettiva aerea, lasciò Ferrara, e colà pure abbandonò del tutto lo stile del Durero, quantunque, per non poche belle parti del Fiammingo, non lasciasse di portarlo con giusti encomj alle stelle; e ritornò alla maniera grandiosa del Giorgione, in cui diceva fra tutti i pittori scoprirsi lo stile vero, lo stile migliore. Tiziano però sentendo a' suoi talenti una pro-

porzionata ambizione, tentava ogni mezzo di non esser osservato da Giorgione nello scoprire ogni di lui metodo, per cui di nascosto recavasi ad esaminare le di lui opere, mentre in luogo appartato riponevansi ad asciugare. Non tardò Giorgione a saperlo, e trovò mezzo di averlo non già discepolo, ma collega, invitandolo a partecipare da lui tutti i di già introdotti principj dell'arte: ed avvenne che Tiziano, trovandosi aperta da Giorgione con tanta cortesia la spaziosa via di già appianata e fatta comoda e facile a percorrersi, vi si innoltrò, scortato dal suo genio; e portato dalla sua lena, in breve superò nella corsa chi gli fu guida, vero e cortese maestro, sentendosi alla meta della stessa acclamato principe della pittura italiana e primo classico nei varj generi della medesima, siccome ne rendono testimonianza le due pareti esteriori del fondaco dei Tedeschi sul canale grande di Venezia dipinte a fresco; il s. Lorenzo ed il s. Pietro M. nello stile energico e robusto; la Maddalena e diverse Veneri nel dilicato; i Trionfi di Bacco e d'Amore, le pitture di Adone e Calisto nel genere favoloso; e per la sublimità inimitabile dell'invenzione, la Trinità ed il Trionfo della Fede. Niuno poi ha potuto superarlo nel genere dei ritratti, arrivando ad ingannare anche l'occhio il più acuto e dotto, quando fossero collocati artificiosamente o in una sala o ad una finestra, sicchè non il dipinto, ma l'uomo vi apparisse.

Tiziano amando assai la sua patria, rifiutò vistose offerte fattegli da diversi Sovrani, onde averlo nelle loro Corti; e prediligendo in singolari maniere i suoi parenti, con quelli volle dividere le sue cure, dedicando particolarmente le affezioni del suo cuore e de' suoi studj a Francesco, Orazio, Marco, Cesare e Fabbrizio Tizianello ed altri di sua famiglia e di sua scuola, che chiamava le care affezioni del suo cuore. Così si formarono, colle teorie del benefico maestro, pittori assai distinti e celebri, che ebbero poi colleghi, contemporanei e competitori Sansovino, Frate del Piombo, Giorgio Vasari, Leone Leoni, il Danese, Michelangelo ed altri da Ti-

ziano ricolmati di meritati encomj e non risparmiate lodi. In Milano nella I. R. Pinacoteca di Brera conservansi alcuni de' più belli dipinti del grande Tiziano, i quali soli basterebbero a far conoscere il merito di tanto maestro e lo stile caratteristico della da lui eretta Scuola Veneziana. Grave di senno e di età, del 1576, d' anni 99, quando infieriva la pestilenza in Venezia, mancò alla gloria dell'arte ed alla sua scuola Tiziano, accompagnato dall'universale cordoglio a quella tomba che sarà sempre gloriosa per le tante di lui virtù e singolari meriti d' ogni genere.

La Scuola Veneziana, piantata e coltivata da tanto illustri capi-scuola, fu come campo eletto a produrre all' entrare del secolo XV altri celebri maestri. Palma Jacopo il vecchio, nato avanti l'anno 1500, tra i pittori naturalisti fu il più scelto nelle composizioni, nelle figure e nelle vesti. Molte belle opere del Palma veggonsi in Venezia a s. Maria Formosa, a s. *Maria Mater Domini*, alcune a s. Stefano di Vicenza ed altrove. Ebbe il Palma molti seguaci, tra i quali Marco Boschini, scrittore e valente incisore, Leonardo Corona, Andrea e Marco Vicentini, Santo Peranda, veneziano, Antonio Vasilacchi, soprannominato l'*Aliense*, greco, dell'isola di Milo, Tommaso Dolobella ed altri citati dal Lanzi.

Frate Sebastiano del Piombo, nominato più sopra, così chiamato dall'ufficio che esercitava in Roma, nacque in Venezia del 1485 dalla famiglia Luciano, e studiò sotto Bellini e Giorgione: le sue opere sono d'una bellezza straordinaria ed universalmente stimate; ma i ritratti ed i quadri per sale sono di un pregio assai distinto per la naturalezza esimia delle mani, dei proffili, delle carnagioni, per l'imitazione delle stoffe, del velluto, del raso con cui formava le vesti, nelle quali seppe distinguere cinque neri perfettamente diversi. Fu in competenza con Raffaello, e sebbene vi restasse al disotto, avea però per altri titoli il particolare suo merito: fu condiscepolo ed amico di Tiziano, il quale, non appena lasciata Roma e ripatriato, ebbe il dispiacere di ricevere l'annuncio che Sebastiano era passato all'eterna pace, d'anni sessantadue.

Contemporanei furono Davide Bordone, nato in Treviso, Rocco Marconi, veneziano, Gio. da Udine, Lorenzo Lotto, il quale scrisse in alcune sue pitture: *Laurentius Lottus pictor venetus*, sulla patria del quale vi furono assai diverse opinioni, le quali vennero definitivamente confutate dall' opera pubblicata dal sig. Beltramelli del 1806, in cui produce la qualificazione data al Lotto in un suo contratto: *M. Laurentius Lottus de Venetiis, nunc habitator Bergomi;* ed altrove *D. Laurentii Lotti pictoris, et de presenti Tarvisii commorantis*, potendo essere noi per tal maniera assicurati che il Lotto non era nè bergamasco nè trevigiano di origine, ma veneziano. Certo egli è però di andar sempre chiaro per essersi formato uno stile originale, avendo cioè al forte colorito veneto, al sanguigno delle carnagioni ed allo sfoggio degli abbigliamenti aggiunto il carattere più grandioso del Giorgione, le forme più svelte e la grazia più gradevole dei volti usata da Leonardo, siccome di lui scrissero gli apologisti.

Del 1512 nacque in Venezia Jacopo Robusti, soprannominato il *Tintoretto*, il quale pare volesse formarsi uno stile tutto suo proprio studiando il disegno sui gessi, bassi-rilievi e statue di Michelangelo, e copiando le belle opere di Tiziano per seguirlo particolarmente nel colorito; egli poi si formò alcune proprie e non dispregevoli regole del chiaro-scuro; studiò in ispecie le attitudini, e diede uno straordinario risalto alla muscolatura ed alle carnagioni. Se non che il Tintoretto però strapazzò non pochi suoi lavori precipitandone l' esecuzione per avidità di guadagno, per cui Caracci ebbe a dire che in molte pitture il Tintoretto si trova minore del Tintoretto. Il suo figlio Domenico fu grande ritrattista, e la figlia Maria seppe assai bene imitare l' arte del padre e del fratello, particolarmente ne' ritratti; ed avrebbe acquistata maggiore celebrità, se il fatale stame non fosse stato a lei reciso nella florida età d' anni 30, del 1590.

Moroni Gio. Battista, nato in Albino, territorio bergamasco, del 1510, essendo divenuto celebre pei suoi ri-

tratti, Tiziano stesso soleva proporlo a non pochi gentiluomini veneti, non potendo esso disimpegnare le continue ricerche che venivangli fatte: non poche opere di tal genere del Moroni trovansi nella R. Galleria di Parigi, e l'I. R. Pinacoteca di Brera possiede un quadro di Santi col ritratto di un vescovo.

Bonvicino Alessandro, chiamato il *Moretto*, nacque nel borgo di Rovate bresciano del 1514. Fu prima scolare di Tiziano, ma spinto dalla passione di studiare le tanto acclamate opere di Raffaello, nè potendo andare nella sede de' suoi grandi lavori, diede ogni sua applicazione ai disegni ed alle stampe di quell' esimio maestro della Romana Scuola in modo, che avendo potuto unire al vivace e dotto colorito Tizianesco la bellezza delle composizioni, la vaghezza delle forme più eleganti e l'espressione più che naturale dell' Urbinate, arrivò a far tanto progresso, che le di lui opere furono in ogni tempo assai stimate e di considerevole prezzo, pregiandosi la nostra I. R. Pinacoteca di Brera di possedere quattro quadri degni dello sguardo di chiunque va a visitare quel patrio deposito dei più grandi e sommi ingegni dell'arte pittorica.

Da-Ponte Jacopo, dalla sua patria chiamato il *Bassano*, apprese da suo padre i primi rudimenti della pittura; ma passato a Venezia, si dedicò totalmente allo studio dei belli dipinti di Tiziano, del quale credesi sia stato scolare. Ritornato in patria, fece alcuni lavori, che procacciarongli grande stima, seguendo però sempre lo stilo del sommo Vecellio; ma a forza di studio e di nuovi tentativi perfezionò il suo pennello, guidato da un gusto tutto proprio, che sente ogni forza della natura, della verità e della semplicità: amò il lume serrato, e fu il primo maestro che volle porlo alla pratica, dipingendo soventi volte soggetti notturni, nei quali non usando che rare luci ed invece frequenza di mezze tinte, con totale abbandono di neri, accordava, in modi veramente sorprendenti, i più opposti colori. Il Bassano, qual altro Parasio, che trasse in inganno Zeusi colla dipinta cortina, ingannò il Caracci con un libro dipinto in un suo

fresco: e godettero pure della grata sorpresa e del piacevole inganno altri pittori coi rettili ed animali da lui dipinti su tavolette o carte poste fra l'erbe ed i fiori del suo giardino.

Se il Bassano meritò qualche taccia, fu d'aver deturpate alcune opere di gusto il più serio con figure non di rado basse, indecenti, e con oggetti di buffoneria ed anche vili, siccome si può osservare nel suo grande quadro dipinto per il Duomo di Belluno, rappresentante il martirio di s. Lorenzo, nel di cui fondo di prospettiva veggonsi panni, camicie e simili, esposte sopra pertiche a ricevere i raggi solari: siccome altrove dipinse dei ragazzini mostrar la nausea di alcune parti sudicie di loro camiciuola; ciononullameno si meritò il Bassano le lodi dei Tiziani, dei Tintoretti e dei Caracci, e fu sua somma gloria di vedersi preferito dal celebre Paolo Veronese a maestro di Carletto suo figliuolo, non volendo che da altri apprendesse i principj dell'arte, che dal suo Jacopo onorato più volte di sommi encomj. Morì in Bassano del 1592 d'anni 82, lasciando quattro figli, zelantissimi e felicissimi propagatori della sua scuola, Francesco, cavalier Leandro, Giambattista e Girolamo.

Maganza Gio. Battista, soprannominato il *Magagnò*, a motivo delle sue poesie scritte in dialetto padovano così intitolate, e che furono encomiate dal Trissino, dal Tasso e da non pochi altri dotti ed intelligenti di quel dialetto, nacque in Vicenza del 1509. Fu contemporaneo scolare e felice imitatore di Tiziano, ed ebbe una facilità ammirabile nell'invenzione: morì pieno di gloria in patria nella lunga età d'anni 80, lasciando Alessandro suo figliuolo, che sebbene allievo del Fasolo, seguì lo stile del Caliari, dello Zelotti e di Paolo Veronese.

Licinio cavaliere Giovanni Antonio, nato del 1484, è conosciuto sotto nome di *Antonio da Pordenone* sua patria, che poi si fece chiamare *Regillo* invece di Licinio. Il Vasari parlando di questo grande artista dice *che fu il più raro e celebre Friulano per aver passato i precedenti nell'invenzione delle storie, nel disegno, nella bravura, nella*

pratica dei colori, nel lavoro a fresco, nella velocità, nel rilievo grande ed in ogni altra cosa delle nostre arti. A non dubitarne seguì le maniere e lo stile Giorgionesco, anzi, secondo scrive l'ab. Lanzi (1), il Pordenone lo somigliò ancora nell'anima, di cui è difficile trovarne altra più fiera, più risoluta, più grande in tutta la Veneta Scuola. I dipinti del cavaliere Licinio all'olio ed a fresco, ed in particolare questi ultimi nel Friuli, che sono di un merito distinto sovra ogni altra sua opera, non che quelli in Venezia, in Mantova, Cremona, Piacenza, Genova ecc., sono innumerevoli e di sì maraviglioso effetto, ch'egli stesso ardì dichiararsi emolo di quel sommo Tiziano, col quale avea eseguiti alcuni dipinti in s. Giovanni al Ponte di Rialto in Venezia. Saranno però sempre degni di essere osservati con distinto riguardo il s. Rocco a Pordenone, nel quale ritrasse il suo volto; la Sacra Famiglia con s. Cristoforo e la santissima Annunziata in Udine; a Piacenza, a santa Maria di Campagna nelle quadrerie; ma soprattutto in detta città formerà oggetto di ricchezza in materia di belle arti lo Sposalizio di santa Caterina, dipinto sopra un fondo scuro, il quale fa sembrare tonde tutte quelle figure piene di leggiadria e di avvenenza nei soggetti dilicati, e di maestosa gravità nei santi apostoli Pietro e Paolo, situati lateralmente. Il sorprendente grandioso fresco nel Duomo di Cremona, e tutti quelli che si veggono in Venezia, se non hanno superato Tiziano, non lasciano però di avvicinarsi assai. Il nome, le virtù e la gloria del Pordenone saranno perciò sempre celebri nei fasti della Scuola Veneziana. Cessò di esistere in Ferrara del 1540, non senza sospetto di veleno: non lasciò figli, ma eredi delle sue virtù e delle sue sostanze i nipoti Giulio Licinio, Giannantonio soprannominato lo *Sacchiense*, oltre Bernardino Pordenone, che credesi pure della famiglia Licinio, il quale coll'assiduità degli studj fatti sotto l'insigne cavaliere Gio. Antonio, onorò in singolari maniere la di lui scuola, più che non giunsero a fare

(1) *Scuola Veneziana*, epoca II.

gli accennati due suoi nipoti, siccome fu pure in grado eminente per tanti titoli il genero del cav. Gian Antonio Pomponio Amalteo da s. Vito, la cui nobile famiglia trovasi in Uderzo, il quale tenne anch' esso scuola, e fece dei distinti allievi.

Dalla scuola del Pordenone el Friuli si ebbero, oltre i suddetti, i seguenti distinti di lui allievi, Calderari Gio. Maria, che fu forse quello che più d'ogni altro avvicinò il maestro nell' imitazione, essendo arrivato a trarre in inganno anche i più esperti artisti: in una tavola dipinta in patria si sottoscrisse: *Joannes Maria Portuensis;* Francesco Beccaruzzi da Conegliano, nel territorio di Trevigi; Gio. Batt. Grassi, che fu anche architetto, e fornì al Vasari le notizie intorno i pittori friulani. Taluni, e ben a ragione, dubitano che questo artista sia stato scolare del Pordenone, mentre particolarmente le sue ragguardevoli pitture fatte nel Duomo di Cremona non ammettono dubbio che sieno perfettamente della Scuola Tizianesca.

Caliari Paolo, è conosciuto sotto nome di *Paolo Veronese* dalla sua patria, ov' ebbe i natali del 1532. Noi sappiamo che i primi rudimenti dell'arte pittorica gli apprese da Badile suo zio; ma essendo egli dotato da natura d'ingegno non comune, si presentò nel suo vasto campo, animato da quel genio, che le estesissime sue idee manifestava, e che lo proclamava straordinario su tutti i rapporti di un' invenzione sempre grande e sempre propria ai soggetti che stava per rappresentare. Sempre bella poi era l'architettura, sempre magnifici gli ornati, sempre nobili le figure, veri e spiranti i volti, fresche le carnagioni, aggruppamenti bene studiati, e la filosofia della pittura avente tutte quelle parti che la rendono maestosa, e che obbligano cuore, anima, pensiere e sguardo di chiunque porta i suoi riflessi sulle opere dell'immortale artefice. Paolo non discese giammai a vili soggetti, e seppe essere nobilissimo anche nelle bizzarrie, che disgiunte non sanno stare dall' estro di vivace pennello, ed ardirei dire che gli stessi difetti osservati dall' occhio il più curioso, attento e critico, arrivarono al grado di piacere: le sue

nozze ed i conviti meritarono di essere qualificati pei più belli dipinti delle Scuole Italiane. Basta osservare il quadro rappresentante le Nozze di Cana, per esserne convinto; egli v'introdusse più di cento figure tutte in attività, e che illuderebbero anche il più sottile osservatore. Questa distintissima opera venne in conseguenza delle belliche vicende, e per il tutto suo bello, trasportata a Parigi; il Veneziano poi ridonda dei capi d'opera di questo celebratissimo artefice: la granducale galleria nel palazzo Pitti di Firenze possiede alcune belle opere di Paolo, e l'I. R. Pinacoteca di Brera gloriasi a buon diritto di possedere la stupenda Cena del pontefice Gregorio ed altri preziosissimi quadri. Paolo Veronese, oltre d'essere stato lodato dalle Muse, fu onorato dai principi, dai monarchi e particolarmente da Carlo V che lo nominò cavaliere, e fu nella stima dei dotti. Con universale cordoglio cessò di esistere in età d'anni 56, essendo state deposte le di lui mortali spoglie nella chiesa di s. Sebastiano, onorate da singolar pompa funebre e dal seguente elogio epigrafico:

PAVLO . CALIARO . VERONENSI . PICTORI . NATVRAE . EMVLO
ARTIS . MIRACVLO . SVPERSTITE . FATIS . FAMA . VICTVRO

La Scuola Veronese deve assai al genio straordinario di Paolo, ed avrebbe potuto erigersi da se sola scuola indipendente dalla Veneziana, se non vi ostasse, come dice Lanzi, che i maestri suoi principali attinsero l'arte o dal padovano Mantegna, o dai veneti Bellini, o da Giorgione o da Tiziano; e così non nacque da sè stessa o da esteri, ma dagli artefici del veneto Stato, sebbene per propria industria essa salisse a rango distinto e producesse stili diversi quanto altro luogo di terra ferma; ed il Caliari fu appunto quello che la ingrandì, che la tolse dal minuto dell'arte, dal tritume degli abiti, dai piccoli campi ov'erano ripartite le tavole, e cominciò a farsi vedere l'arte spaziare su vastissimo campo con architetture grandiose, con ornamenti, vesti, e con un complesso di parti tutte analoghe ad un carattere maestoso e proprie di quella scuola, che anch'essa potrebbe da Paolo trarre i suoi nobili principj.

Due figli lasciò Paolo Veronese, Gabriele e Carlo, soprannominato il *Carletto*, i quali, dopo la morte del loro genitore, unironsi col loro zio Benedetto, fratello ed allievo di Paolo: sebbene nelle loro opere seguissero lo stile, e direi quasi l'incantesimo del maestro, non giunsero però ad accreditarsi un nome pari a quello: vissero essi sempre in costante armonia, ed ai loro quadri ponevano questa leggenda: *Hæredes Pauli Caliari Veronensis fecerunt.*

Contemporanei ai suddetti furono il veronese Paolo Farinato, celebre non tanto per la sua gloriosa discendenza dal grande Farinato degli Uberti, quanto per il suo gran genio pittorico. La comune opinione è che Paolo Farinato apprendesse l'arte in Venezia assieme col Brusasorci da Tiziano, sebbene, argomentando dallo stile, pare scolare di Giulio Romano; il disegno però ed il colorito lo dichiara fra' migliori pittori della Scuola Veneta. Molte opere si hanno di questo artista in Verona, Padova, Mantova, Piacenza, Venezia ed altrove. Morì in patria d'anni 84, lasciando Orazio Farinato suo figlio, il quale se avesse avuto più lunga vita, sarebbesi fatto assai celebre nella sua arte, poichè era arrivato di già ad imitare con tutta perfezione le opere del genitore e di Paolo Veronese.

Indi i veneti Parrasio Michele e Giacomo Lauro detto anche *Giacomo da Treviggi;* Ciro da Conegliano; Cesare e Bartolo Castagnoli da Castelfranco; Angelo Nudi; Luigi Benfatto, chiamato *dal Friso*, nipote di Paolo; Maffeo Verona, genero ed allievo del suddetto Luigi; Francesco Montemezzano, veronese, e Battista Zelotti ed altri non pochi o discepoli od imitatori, che seguirono del tutto il carattere, lo stile, il gusto del veronese sublime caposcuola.

Turchi Alessandro, soprannominato l'*Orbetto*, nato circa l'anno 1580 in Verona, fu per gli elementi della pittura diretto da Felice Brusasorci, indi portatosi a Venezia sotto le discipline di Caliari Carletto, ne seguì a tutto rigore l'imitazione: ma passato a Roma, formossi

uno stile tutto nuovo, il quale alla grazia unì tutta la robustezza d'ardito pennello, nè trascurando di rivolgere suoi faticosi studi sugli originali del Correggio e di Guido, divennero le sue opere un aggregato delle altrui bellezze: il Turchi fu anche mirabile pei non pochi segreti da lui trovati, per le tinte e per i colori, tra quali distinguesi un certo rosso, che sulle tele manda un soave odore, avendo da questa particolarità potuto taluni distinguere i lavori di questo eccellente artista. Lasciò molte opere in Verona ed in Roma, nella quale città cessò di vivere, essendo d'anni 66, lasciando alla sua patria due buoni allievi, Gio. Ceschini e Gio. Battista Rossi, detto il *Gobbino*.

Contemporaneo al Turchi fu Pietro Damini da Castelfranco, nato del 1592. Fu eccellente pittore, maestro e discepolo a sè stesso collo studio fatto sopra le migliori opere di grandi artisti, per cui divenne uno de' più singolari Tizianeschi, quantunque di soli 39 anni fossegli da morte reciso il fatale stame. Venezia, Padova, Trevigi, Chioggia, Crema ed altre città gloriansi di possedere eccellenti opere, le quali proclamarono sino a noi il merito di questo distinto artefice.

Ma per non dilungarmi d'assai anche in questa Veneta Scuola, che fu molto estesa, siccome si può vedere nella classica opera Lanzi, ricorderò soltanto alcuni altri egregi pittori che la illustrarono cotanto, come Lucio Bruni, Giannantonio Fasolo, Francesco Maffei, Alessandro Varotari detto il *Padovanino*, con Giulio e Carlo Carpioni suoi scolari; il cavaliere Liberi padovano; Andrea Celesti, che Lanzi colloca pel primo nell'epoca IV della Scuola Veneziana; Sebastiano Ricci di Belluno, morto del 1734, e Marco suo fratello, paesista; Piazzetta Gio. Battista, che fece molti allievi; Tiepolo Gio. Battista, nato in Venezia del 1692, celebre in Italia, in Germania e nella Spagna, ove cessò di vivere essendo pittore della R. Corte, siccome scrive il citato autore, ma dal Ticozzi (1) dicesi morto in Venezia di 77 anni.

(1) *Dizionario dei pittori.*

Questo si può chiamare l'ultimo pittore della Veneta Scuola, detta a buon diritto fecondissima madre d'insigni artefici, producitrice di tanti genj, che risplenderanno quasi astri purissimi nella sfera della divina pittorica arte. Meritò egli ben giuste lodi dall'Algarotti, il quale cita ad esempio di una espressione straordinaria, rarissima, il Martirio di s. Agata a s. Antonio di Padova, avendo nello stesso tempo dato un risalto mirabile a due parti totalmente opposte, l'orrore cioè della morte ed il gaudio, e la gioja sublime del vicino trionfo. Il Rossetti, mentre fece l'apologia di tante bellezze, difese il Tiepolo dalla taccia appostagli da Cochin; e l'ab. Bettinelli onorò l'insigne pittore di un poetico elogio.

Venezia, animata poi dall'antico gusto de' suoi sublimi artefici, pensò a coltivare gli studj onde non lasciar deperire la gloria de' suoi antenati, e fu provvido consiglio l'erezione, decretata del 1724, di un'accademia di belle arti *a similitudine*, come si esprimeva il decreto, *delle principali d'Italia e d'Europa*, alla quale del 1766 si ottenne l'ultima sua esecuzione, ed andò sempre più accrescendo le sue glorie, potendo presentemente portar vanto fra le principali città che hanno posta cura ad estendere i confini e le glorie delle scienze e delle arti.

§ 5.

Scuola Lombarda.

Era già mio divisamento, allorchè l'epoca fortunata della Scuola pittorica Lombarda stavo per descrivere, di distinguerla, come ottimamente fece l'ab. Lanzi, nelle sue dirci quasi frazioni principali, alle quali uno speciale carattere applicare giustamente si poteva; ma non tardai a riflettere che oltre d'avere nel secolo d'oro della pittura la Lombardia assai estesi i suoi confini, un tale piano di separazione mi portava più avanti del mio scopo ad una indispensabile prolissità di diversi articoli: ed altronde conoscendo che il carattere speciale di ciascuna scuola, la Mantovana, la Modenese, la Milanese, la Parmigiana,

la Bolognese, si associava assai bene col carattere generico della Scuola Lombarda, essendo con facilità passati i maestri e gli allievi dall'una alle altre, per cui richiamando tale generica denominazione di Scuola Lombarda si uniscono tutte le scuole dipendenti come ad uno stipite di grande famiglia, il quale pieno di vigoría dilata suoi rami e comunica le naturali proprietà e sue doviziose ricchezze, ho preferito un più generale sistema.

Ammiratore qual sono però del bel lavoro storico scientifico del Lanzi circa le Scuole Lombarde, darò in succinto quanto egli espose nelle rispettive scuole, e così appagati troveransi ed il mio piano nella generale cognizione della Scuola Lombarda e le altrui notizie nella particolare distinzione delle scuole, che, come membri di eccelse doti forniti, formano un corpo che sarà sempre l'ammirazione della più rimota posterità.

Il carattere generico della Scuola Lombarda viene definito da Michelangelo Prunetti (1): *Buon gusto di disegno formato sulla bella natura, ma interamente moderno, una grazia che sorprende, ricca disposizione e fluidi contorni; pecca però, come la Veneziana, di cui è figlia, di poca intelligenza della storia e dell' antico.*

Io non voglio entrare ora in lizza su tale definizione pro e contro data, giacchè le cose che sono per dire, per sè stesse rischiareranno la materia che mi sono proposto; aggiungerò piuttosto al generico carattere di questa insigne scuola: *Buon gusto di disegno, e disegno facile, grandioso, talora misto con alcun poco di antico, ma con maniera dotta e scelta, studiata sulla perfezione della natura, con colori sfumati e maneggiati da pennello morbido e pastoso, contorni pieni, volti ridenti, figure in aria di tale leggerezza e leggiadria, che sorprendono, che incantano; frequenza di tocchi assai bene studiati ed aggradevoli all' occhio, magia sorprendente di prospettiva degli sfondi e delle cupole.* Allegri, detto dalla sua patria il *Correggio*, fu il miglior maestro vero ed esemplare di

(1) *Sag. pittor.*

questo carattere, di questo stile, e di tal gusto, che dalla sua Scuola Parmigiana, il di cui Stato era sotto la dominazione lombarda, si dilatò per tutte le altre scuole che risorgevano all'ombra della potente sovranità proteggitrice d'ogni bell'arte, delle quali si può dire ch'egli ponesse i primi fondamenti. E se i Caracci, mentre cercavano d'imitar Correggio, riuscirono nel disegno assai più purgati e corretti, forz'è agli stessi di riconoscersi al disotto di lui nel gusto, nella venustà, nella grazia, nella morbidezza, nel non mai abbastanza lodato impasto dei colori lucido e forte, e particolarmente nel chiaroscuro, nel quale l'antesignano della pittura lombarda a qualunque altro fu superiore, sembrando essere i soggetti dipinti in questo genere nella Scuola Lombarda di rilievo. Così le grazie sparse colla migliore delle venustà su tutti gli oggetti di qualunque carattere, portarono la pittura al più sublime suo rango, dopo aver ricevuto, giusta l'espressiene del dottissimo Mengs, il grandioso da Michelangelo, il sublime dell'espressione e della grazia naturale da Raffaello, e la verità del colorito da Tiziano.

Il generale carattere di questa scuola ne ricevette in varie parti dell'antica Lombardia, direi quasi, un secondo speciale suo proprio, il quale ritenuta la base fondamentale, fece sì che taluni ed anche giudiziosamente distinguessero l'una scuola dall'altra: nè si potrebbe meglio provare che riportando l'espresso giudizio del lodato ab. Lanzi (1): « Venuto il secolo d'oro dell'arte, Giulio « Romano, scolare ed amico grande di Raffaello, chia« mato a Mantova da quei duchi (Federico), è ben na« turale che trapiantasse nella Scuola Mantegnesca, già « estinta, il gusto delle stanze del Vaticano e della cap« pella Sistina nei nudi. Pellegrino da Modena, celebre « tra gli ajuti di Raffaello nelle logge vaticane, fece ben « presto conoscere il sublime del suo maestro nella sua « patria, ove poco dopo si trapiantò la maniera del Cor-

(1) *Op. post.*, tom. I, § IV, caratt. gen. di ciascuna Scuola Italiana.

« reggio, sì perchè ivi dipinse come a Reggio, a Carpi « ed a Correggio. La Scuola Cremonese, al principio del « 1500, ebbe Boccaccio Boccaccini, grandissimo seguace « dello stile del Perugino, e che vide certamente nel suo « fine la Scuola Romana. Camillo Boccaccino, già istruito « nelle antiche massime della pittura da Boccaccio suo « padre, seguiva pure il Correggio senza frequentare la « scuola, quando apparve la famiglia Campi, che diè « lustro a Cremona con una nuova scuola fondata da « Giulio, il quale studiando in Mantova sotto il Pipi e « poi in Roma nelle opere di Raffaello e nei marmi an- « tichi, e quindi nelle opere di Tiziano e del Correggio, « si formò uno stile che tiene alquanto di molti artefici, « e che propagò tra' suoi congiunti, i quali, chi più, « chi meno, diffusero, nella lunga loro vita, le opere loro « per tutta la Lombardia. La Scuola Milanese, nella sua « migliore epoca, ebbe per una parte per antesignano « Leonardo da Vinci, padre di numerosa progenie e fon- « datore della di lei accademia; per l'altra Gaudenzio « Ferrari, ajuto di Raffaello in Roma, ricco ancor esso « di allievi, coloritore lieto e vivo, e ritrattista grande « delle umane passioni. Può ognuno farsi un'idea del di « lei carattere qualunque de' suoi alunni, o l'uno o l'altro « abbia seguito ».

E qui parlando parzialmente della Scuola Milanese, io sono d'avviso che essa nella Scuola Lombarda primeggia fra tutte le altre, e che i suoi veri principj abbia a realmente dedurli dal grande Leonardo, il quale, secondo narra Vasari, col favore, coll'autorità ed a spese del generoso Ludovico il Moro, stabilì in Milano un' illustre accademia di disegno, di pittura, e ne fu proclamato suo direttore, la quale e per numero e per eccellenza di allievi e di eccellenti artefici, istrutti dal sommo maestro Leonardo, venne riputata, anche in progresso de' tempi, la più sublime e distinta scuola di Lombardia, nella quale segnalaronsi Cesare da Sesto, riputato il miglior scolare di Leonardo; Gio. Antonio Boltrafio, ricco e nobile gentiluomo milanese, del quale

possediamo in questa nostra Pinacoteca un'eccellentissima opera, che per la sua sublimità venne ne' passati tempi riputata degna di far parte dell'arricchita galleria parigina; Francesco Melzi, nobile e patrizio milanese, distinto dal Vinci con segni della maggiore predilezione in guisa di lasciarlo erede non solo de' suoi disegni, ma ben anche di tutti gli strumenti di sua professione, di tutti i libri e manoscritti; Marco da Oggiono ed Andrea Salvi, chiamato volgarmente *Salaino*; e se non sappiamo di certo che Bernardino Luini sia stato scolare del Vinci, fu però allievo della sua accademia; e checchè ne dicesse il Vasari e pensasse il Lomazzi. fu Bernardino il più felice imitatore di Leonardo, avendo col suo bell'ingegno prodotte tante opere, che veramente sorprendono lo sguardo ammiratore. E come non dovea riuscir grande chi pieno di genio vedeva lavorare sotto i suoi occhi un pennello che divinamente inspirava vita a quelle figure che produceva? Parlo del già più sopra encomiato grande Cenacolo che il Vinci eseguì nel periodo di alcuni anni nel già convento delle Grazie in Milano, e che ormai piangiamo dalle ingiurie de' tempi quasi affatto perduto: e sebbene non ci sia rimasta memoria del suo particolar metodo d'insegnamento, sappiamo però, che mentre le altre scuole eransi formate colla sola attenta e meccanica imitazione degli oggetti, le sublimi teorie del Vinci erano desunte da principj scientifici diretti alla sola filosofia della pittura. Così il Vinci da artista filosofo indagò le cause permanenti degli oggetti, stabilì le leggi invariabili della natura, fissò canoni inalterabili, i quali a guisa di governale dovevano dirigere quella nave, che il ricco tesoro portava della sublime arte, locchè tutto comprendesi nel grande *Trattato della Pittura*, il di cui manoscritto, quasi preziosa reliquia, conservasi nella nostra Biblioteca Ambrosiana, e del quale furono in diversi tempi eseguite molte edizioni. E sappiamo in pari tempo che la prospettiva aerea era uno speciale caratteristico della scuola di Leonardo; ch'egli fu il primo ad introdurre due diverse maniere di dipingere, l'una tutta forza

negli scuri, che fanno trionfare in singolari maniere tutto il corpo del soggetto dipinto, l'altra più dolce, seguendo l'impercettibile passaggio della luce alle ombre per i varj gradi delle mezze tinte: e di questo metodo sono insigni esemplari la Medusa della galleria del palazzo Pitti e le Maddalene, oltre alcune sacre Famiglie esistenti in Firenze ed altrove, nelle quali opere, siccome anche in altre, distinguesi assai chiaramente il suo carattere, nel quale si ravvisano i principj dei più esatti e minuti dettagli sostenuti da maestosa grandiosità non disgiunta da tale gradevole finezza di gusto il più grazioso ed il più espressivo, riserbato anche nel secolo d'oro della pittura a questo immortale artista, siccome ne fanno piena fede e ne danno indubbie testimonianze il lodato Cenacolo ed il rinomato ritratto della Lisa.

Un'altra scuola ebbe Milano oltre quella di Leonardo, la quale discendeva direttamente dal gran Raffaello, per mezzo di Gaudenzio Ferrari suo scolare in Roma, e collaboratore nelle stanze vaticane e altrove, siccome ho accennato nel § 3 della *Scuola Romana*, il quale portando in patria il buon gusto e lo stile del maestro, si mostrò fin da principio il ritrattista per eccellenza delle umane passioni: fu egli coloritore lieto, ricco e vivace, ed oltre tant'altri pregi che si ammirano in lui e nella sua scuola, ebbe la gloria di formare non pochi eccellenti allievi, tra' quali primeggia il Lomazzi, pittore distinto e scrittore assai perito della bell'arte.

Premesse tali notizie indispensabili nel piano da me ideato, risalgo a que' tempi soltanto ond'ebbe sua origine la vera Scuola Lombarda, e la veggo preceduta dall'aurora foriera del bel secolo pittorico verso l'anno 1400, essendogli anche precursori Enea Salmasio, Calisto da Lodi e Cesare da Sesto, pittori di merito assai distinto pei molti e bei lavori di vario genere e carattere; indi Bernardino Luini, cui, non ostante alcuni difetti, che sottile critica ha potuto attribuirgli, niuno però si può dire che al pari di lui riunisse nel più elevato grado il tutto assieme delle molte parti, che for-

mano il carattere vero e sublime di distinto e grande artista. Tutta la Lombardia è piena di sue opere a fresco ed all' olio, le quali parleranno di lui col più eloquente linguaggio alla più dotta posterità. Veggansi tra le altre l'Annunziata, che conservasi nell' I. R. Pinacoteca di Brera; il Noè ubbriaco, che trovasi in s. Barnaba di questa città, non che la grandissima tavola semicircolare che prodigiosamente venne serbata nelle ultime politiche vicende, e che si custodisce nella sacrestia di questa mia parrocchiale di s. Maria de' Servi, rappresentante l'Adorazione dei Magi in figure tutte grandi al naturale; e se taluni inscientemente lasciarono sospeso giudizio sul di lei autore, dai due Appiani e da altri rinomatissimi artisti non si ebbe alcun piccolo dubbio per non ascriverla ad una delle più belle opere del Luini, che egualmente come le altre spira la Leonardesca venustà, con tocchi decisi delle grazie Raffaellesche. Nè meno degni sono di speciale osservazione i freschi nell' insigne tempio della B. V. presso Saronno e la Crocifissione spettacolosa nella chiesa degli Angeli dei RR. FF. Minori riformati di s. Francesco nella città di Lugano, non che quelli che appartennero sino al principio di questo secolo alla villa Pelucca presso Monza, e che furono con ingegnosissima arte, e fors' anche con alcuno dei metodi da me più sopra indicati, levati e trasportati in questa I. R. Pinacoteca. Sebbene Bernardino Luini vivesse ancora del 1530, non sappiamo però di certo in qual anno cessasse la sua preziosa esistenza.

Contemporaneo al Luini fu Marco da Oggiono, scolare esso pure di Leonardo, del quale hannosi i più bei freschi: peccato che alcuni capi d' opera di questo rispettabile artista lombardo abbiano dovuto soggiacere alla rovina od all' abbandono, dietro le funeste conseguenze dei tempi, siccome avvenne di tante belle opere esistenti nella chiesa e convento della Pace in Milano. L'I. R. Pinacoteca è al possesso di alcune di merito assai pregiato, oltre alcuni freschi, ivi, al par di quelli di Bernardino, trasportati, e dei quali ho parlato nel cap. III, § 5, *Pit-*

tura ad olio. Morì del 1530, d'anni 70, lasciando un grande nome nella storia pittorica e grande desiderio di sè negli apprezzatori della bell'arte.

Il Lomazzi Gio. Paolo fu un genio assai singolare; la sua particolar gloria è dovuta non meno all'arte, che da vero conoscitore professava, e che ancora in giovanile età portato aveva a grado assai elevato, che all'avere coltivato con passione le belle lettere, colle quali cercò rincorarsi nella sua sventura, allorchè di soli 33 anni si rese cieco dettando quegli addottrinati precetti che gli eruditi artisti rispettarono sempre nel di lui *Trattato della Pittura*, stampato del 1584, e ch'egli compendiò nella *Idea del Tempio della Pittura*, pubblicato poi del 1590, nelle quali opere dà storiche notizie interessantissime circa questa bell'arte e de' suoi distinti professori, non ommesse le teorie più utili circa la prospettiva ed altre necessarie parti ond'è costituito lo studio pittorico. È pure noto per i suoi versi e particolarmente per l'operetta intitolata: *I Grotteschi*, diretti pure ad illustrare la pittura. Le molte opere del Lomazzi non si possono mettere in dubbio, avendo egli stesso cantata la sua vita ed i suoi lavori con que' versi dettati piuttosto da un desiderio di trovar sollievo nella sua sventura, che dall'effervescenza di genio poetico, dei quali eccone un saggio:

Quindi andai a Piacenza, ed ivi fei
Nel refetorio di s. Agostino
La facciata con tal historia pinta.
Da lontan evvi Piero in oratione,
Che vede già dal ciel un gran lenzuolo
Scender pien d'animai piccioli et grandi,
Onde la quadragesma fu introdotta, ecc. ecc.

Anche in Milano ritrovansi belli dipinti di questo eccellente artista, e degna è di osservazione la tavola rappresentante l'Orazione di Gesù Cristo nel Getzemani, esistente in questa parrocchiale di s. Maria de' Servi, nella quale le attitudini del Salvatore e dei tre Apostoli sono di un bello indescrivibile, e di un vivace colorito, che attrae veramente lo sguardo, che non lascia d'interes-

sarlo assai per la bella intelligenza della prospettiva. Peccato che la non curanza della corporazione e di chi presiedeva per l'addietro a questa chiesa parrocchiale abbia lasciato soffrire notabile deperimento a sì preziosa tavola! Cessò il Lomazzi di vivere del 1600 in età d'anni 62.

Allegri Antonio è soprannominato per antonomasia *il pittore delle grazie*, conosciuto, come si è detto, sotto nome di *Correggio* dalla sua patria negli Stati Estensi, ove nacque del 1494. Appresi i principj dell'arte da Gio. Battista Lombardi e da Antonio Bartolotti, a motivo del tifo pestilenziale sviluppatosi negli Stati de' suoi natali verso l'anno 1505, si portò a Mantova, dove venne accolto con ogni sorta di favori dal benemerito conte Manfredi, trovando campo di studiare sulle opere del Mantegna, del quale imitò le maniere ne' suoi primi lavori; ma ritornato ai patrj lari, si dedicò ad un tal esercizio pittorico tutto suo proprio, il quale, senza sbandire gli studj fatti sugli altrui esemplari, gli fu guida col suo genio e con quella natura che è la prima maestra d'ogni valente arte d'imitazione. Egli formossi un disegno tutto grandioso e tutto scelto, in modo che i Caracci lo prefissero alla loro scuola siccome dogma pittorico: si stabilì per canone inalterabile di non mai far uso di linee rette ed angoli acuti; ma invece, onde dare armonia ai panneggiamenti, si servì di concavi e di convessi: la bellezza e la venustà de' suoi dipinti le cavò in gran parte da quel colorito, del quale fu maestro il suo pennello; e grande il Correggio apparve nelle ombre e nel chiaro-scuro; tali sono la famosa Notte, la Maddalenina, Gesù all'orto e la Zingarella, che ora con altri capo-lavori di lui formano il più bell'ornamento della celebre galleria di Dresda.

I lavori Correggeschi intanto accrescevano le glorie della pittura italiana, e sulle ali della fama portavano il nome del già grande suo promotore. Carpi lo invitava a lavorare per il tempio di s. Nicolò, ed Albinea per la sua chiesa parrocchiale, ed in quelle opere diede chiaramente

a conoscere i giganteschi progressi che nell' arte faceva il Correggio, la di cui sublime grazia scontrasi nel noto *Riposo*, e che forma, direi quasi, un grado per ascendere poi alla famosa Madonna detta *della Scodella*, dipinta pei canonici lateranensi di Parma (1). Frattanto

(1) Apre il Lanzi l' epoca prima della pittura parmigiana col secolo XII, quando fiorì Benedetto Antelani, del quale conservasi in quel Duomo un bassorilievo con la crocifissione di G. C. Sulla stessa pittura il ch. padre Affò trasse notizie interessantissime dai Cronisti editi e mss., onde provare che avanti l' anno 1233 si dipingevano in Parma immagini e storie, e circa il 1260 venne ivi fatto quell' acconcio di pitture, che oggi può riguardarsi come uno de' più belli monumenti che abbia l' Italia superiore in genere di antica maniera. Dopo quel secolo non mancano pitture di Trecentisti in più luoghi di Piacenza, e quelle di s. Francesco di Parma particolarmente deggionsi riferire a Bartolommeo Grossi od a Jacopo Loschi suo genero, che ivi dipinsero nel 1462. Posteriore a questi fu Lodovico da Parma scolare del Francia, Cristoforo Parmense, allievo di G. Bellini, indi il Marmitta, poi Alessandro Araldi, indi la famiglia dei Mazzuoli, feconda di tre fratelli pittori, Michele Perilario e Filippo detto *Delle Erbette*.

Nell' epoca seconda della Scuola Parmense, che per eccellenza dicesi la Lombarda, dopo avere il Lanzi descritto lo stile di Antonio Allegri detto il *Correggio*, e tutto insieme quello della di lui scuola, parla di Pomponio Allegri suo figlio, di Francesco Cappelli modenese, di Gio. Giarola reggiano, di Antonio Bernieri, che si fece chiamare *Antonio da Correggio*, portando per tal maniera qualche confusione nella storia, oltre Antonio Bruno modenese, emulatore del Correggio in varie parti pittoresche. Di poco nome dice poi essere nella scuola di Parma Daniello de Por, ma più celebre essere stato maestro Torelli.

Quelli poi che seguono, acquistarono celebrità in Italia, ma non consta che fossero dal Correggio istruiti: nè tutti lo seguirono colla stessa maniera. Francesco Maria Rondani; Michelangelo Anselmi, del quale si parlò nella Scuola di Siena; Bernardino Gatti, citato nella Scuola Cremonese, detto il *Sojaro*; Giorgio Gandini, detto anche *Del Grano*; Francesco Mazzuoli, detto il *Parmigianino*; Girolamo Mazzuola figlio di Michele, cugino e scolare dell' altro; Alessandro Mazzuola di Girolamo, il quale dipinse in quel Duomo nel 1571; Jacopo Bertoja; Pomponio Amidano; Pier Antonio Bernabei detto *Della Casa*, creduto scolare non del Parmigianino, ma di qualche allievo del Correggio; Aurelio Barili; Innocenzio Martini di Parma e Giulio Mazzoni scolare di Daniele da Volterra.

Nel 1570, dice il Lanzi, invecchiati o morti i migliori Correggeschi, la Scuola di Parma cominciò a dar luogo alla Bolognese, e ne fissa l' epoca terza, nella quale, dopo narrati alcuni avvenimenti, ci porta a quel tempo, in cui Agostino Caracci, chiamato a Parma in qualità di pittore di Corte, e Lodovico inviato a Piacenza, perchè insieme con Camillo Procaccini ornassero il Duomo, diedero alla Scuola Parmigiana i principj di un nuovo stile, anzi di nuovi stili, che nel secolo XVII si vennero dispiegando quivi e nel rimanente dello Stato, introdottivi dai Bolognesi.

Scolari di questi, oltre il Bertoja, fu G. B. Tinti, allievo del Sammachini; Gio. Lanfranco, grandioso al pari di Correggio; Sisto Badalocchi; G. Batt. Tinti, che fiorì verso la fine del secolo XVI, fu imitatore prima del Tibaldi, poi del Correggio, e finalmente del Parmigianino.

La Pittura Parmigiana, dopo questi distinti artisti, andò sempre declinando. e se non circa la metà del secolo XVII trovansi ricordati nella Guida di Parma Fortunato Gatti e Gio. M. Conti, Giulio Orlandini, Girolamo da Leoni, piacentino, i quali piuttosto provano la successione dei pittori parmigiani, che dei grandi pittori. Dopo la metà del secolo Bartolommeo Bardena, Mauro Oddi,

l'abbadessa di s. Paolo di Parma, D.ª Giovanna Piacenza, chiama Correggio a lavorare pel suo monastero. Chi mai saprebbe esprimere i sensi di giubilo che occuparono la mente di lui veggendosi spalancate le porte del venerabile tempio della bell'arte a spiegare ogni pompa dei meritati trionfi, e sì che le sue speranze restarono pienamente appagate, bastando per formare l'elogio delle sue opere dire che Vasari, non di rado scarso encomiatore, qualificò il Correggio col titolo di *Divino*, e chiunque entri in quella camera non potrebbe a meno di non esclamare: *Ecco l'abitazione delle Grazie! Ecco la sublime Scuola Correggiesca!* Finite queste opere celebratissime e veramente originali, intraprese bentosto lavori pei Monaci Cassinesi, pei Benedettini e pei Minori Osservanti, e contemporaneamente preparò i famosi cartoni per la cupola della cattedrale e per la cappella maggiore: tali studi ed i susseguenti lavori, che però non giunsero, non so per quali motivi, al perfetto loro compimento, provarono col fatto lo sfoggio il più ardito del genio Correggiesco, il pensiere più elevato della fervida immaginazione del sommo maestro, il quale sarebbe abbastanza grande anche quando si avesse riguardo ai soli scorti, che formeranno sempre l'ammirazione di chiunque solleva colassù lo sguardo.

In questo tempo ultimò per li Pratoneri di Reggio il

Francesco Monti, Ilario Spolverini, Francesco Simonini, celebre battaglista, Antonio Fratacci, Clemente Ruta e l'abate Giuseppe Paroni, che morì del 1770, lasciando nelle sue opere un grande ornamento alla patria ed alla ducale accademia; e finalmente Pietro Ferrari, imitatore dell'antica sua scuola e di altre moderne.

Piacenza poi ebbe Pier Antonio Avanzini e Gio. Batt. Tagliasacchi di borgo s. Donnino. Landi novera indi alcuni eccellenti maestri della minore pittura, e sono Fabrizio Parmigiano, celebre paesista, il quale lavorava con Ippolita sua moglie per le quadrerie d'Italia; Gialdisi, dipintore esimio di fiori. Felice Boselli di Piacenza, istrutto dal Nuvoloni, rappresentava animali or colle pelli, or quali si espongono nelle beccherie, uccellami, pesci ecc. Gian Paolo Pannini, celebre nelle prospettive e per singolar grazia data alle figurine, del quale dal conte proposto Carasi, ch. descrittore delle pitture pubbliche di Piacenza, fu qualificato *unico* fra i pittori già morti, che possa aver vanto in quella città; sebbene però Piacenza, quantunque non abbia avuto una scuola locale, ebbe ciò nullameno eccellenti pittori d'ogni scuola, e lo stesso Carasi chiude il suo libro con un lungo catalogo di pittori piacentini, che può stare a pari ed anche superare altre città d'Italia, tranne le capitali.

già indicato quadro della *Notte*, e più ardito ancora ne' studiosi suoi divisamenti, eseguì per una dama parmigiana un s. Girolamo, che volle chiamare il *Giorno*, perchè, giusta il suo giudizio, diceva che, posto a confronto d'altri suoi lavori, restano, sebben lucenti pianeti, oscurati dagli splendori co' quali appare il Giorno; quadro, che pel suo pregio, nelle ultime vicende, venne trasportato a Parigi in un colla Deposizione dalla Croce e con quello della s. Scolastica, e d'indi restituito il tutto a quella città.

Dopo il 1530 lavorò assai in patria ed in Modena, e finalmente impiegò il suo pennello alla corte di Mantova, assecondando le vive istanze del generoso Federico, mecenate degli artisti, e saranno sempre di pregio inestimabile le opere rappresentanti una Leda, una Venere ed il Ratto di Ganimede. Nè crederei compiere più bella e degna apologia di questo grande capo-scuola, che usando le espressioni del dottissimo ab. Lanzi (1): « Ogni pittura, dice, di Correggio è condotta o in rame, o in « tavole, od in tele assai scelte con vera profusione di « oltremarino, con lacche e verdi bellissimi, con forte « impasto e continui ritocchi, e per lo più senza tor la « mano dell'opera prima di averla finita. = Molti certamente debbon essere i suoi quadri d'inferior rango, « e questi sparsi qua e là, tuttavia incogniti e controversi, avendo di lui scritto il Vasari, che fece molte « pitture ed opere =. Niun pittore è stato sì ricercato « nella preparazione delle tele, sulle quali, coperte di poco « gesso, dipingeva senza risparmio, sia della qualità del « colore, sia della quantità. Nell'impasto dei colori avvicinasi a Giorgione, nel tuono a Tiziano, ma nella « degradazione è ancora più esperto. = Le sue opere « divengono in Italia sempre più rare. In loro vece restano fra noi molte copie antiche, specialmente dei « piccoli quadri, come lo Sposalizio di s. Caterina, la « Maddalena, la Fuga del giovane, il Cristo nell'orto, la

(1) *Stor. pitt.*, t. II.

« Zingarella fra le antiche.... Per altro si trovano an-
« che repliche delle cose sue, del Cristo preso nell'orto
« col giovane che fugge (il cui originale ora trovasi in
« Inghilterra), una bellissima replica era posseduta in
« Milano da S. E. il sig. conte Kevenküller: lo Sposali-
« zio di s. Caterina fu pure replicato. Un originale con-
« servasi dal sig. conte Brül; l'altro effettivamente era
« a Capo di Monte in Napoli ».

Non appena il fondatore della Scuola Lombarda ebbe compito l'ottavo lustro, che, sorpreso da apoplessia, terminò sua bella carriera, accompagnato alla funerale tomba dal pianto universale, lasciando nel suo figlio Pomponio l'erede delle sue sostanze, ma non della sua virtù, perchè trovatosi assai agiato colle sostanze paterne, non continuò collo spirito del genitore a dar lustro alla Scuola Correggesca, la quale si rendette grande seguendo le teorie apprese dagli allievi di questo immortale maestro.

Schedoni Bartolommeo, nato in Modena del 1570, prese a lavorare sullo stile Correggesco, e ne abbiamo indubbie prove ne' suoi freschi fatti in patria nel palazzo pubblico in competenza di Abbate Ercole del 1604, e nel s. Geminiano dipinto nella cattedrale col fanciullo ridonato a nuova vita, il quale piegato ringrazia il suo santo vescovo, stando attaccato al pastorale. Lo Schedoni fu anche un buon imitatore di Raffaello, e sarebbesi acquistato una fama di pittore anche più distinto se avesse fatto maggiori studj relativi al disegno ed alla prospettiva. Del resto poi le opere dello Schedoni dipinte nell'Accademia di Parma, a Capo di Monte, a Napoli ed altrove, eseguite pel suo grande mecenate il duca Ranuzio di Parma, sono di un carattere grandioso, di un colorito vivace, piene di grazia e venustà. Morì del 1615 afflitto dalle più calamitose angustie provocate dall'eccesso del giuoco.

Orsi Lelio, chiamato in seguito alla sua prigionia *Lelio da Novellara*, nacque in Reggio del 1511. Tiraboschi dà di questo pittore alcuni cenni biografici, dichiarandolo fedele e valente imitatore del Correggio, molte

delle cui opere replicò. Fu robusto disegnatore, ed alcuni de' suoi freschi, dipinti in Novellara, vennero trasportati in Modena (1) dal duca Francesco III, i quali

(1) L' antichità di questa Scuola Modenese, dice Landi, potria ripetersi fino dal 1235, se, come è certo, e nel castello di Guiglia è un s. Francesco dipinto dal Berlingieri, lucchese, nel predetto anno. — Indi Barnaba da Modena, Serafino de Serafini, Tommaso Bassini, Andrea Campana, Bartolommeo Bonasia, Raffaello Calori, Francesco Magagnolo, Chechino Setti, Nicoletto da Modena, Giovanni Munari e Francesco Bianchi: questi comprendono l' epoca prima della pittura, cioè dal succitato anno 1235 al 1510.

Il Lanzi rammenta poi Bernardino Orsi, che fu reggiano, pittore di merito distinto, e che fiorì al principio del secolo XVI.

Nel Duomo di Carpi ravvisa delle antichissime pitture, che salirebbero al XII secolo, ma dice il citato Autore non trovarsi nomenclatura, che ci istruisca di pittori sì antichi, e comincia l'elenco della scuola da Bernardino Loschi, nato da padre parmigiano, ma pure in alcune tavole si scrive Carpense, e si hanno memorie di lui dal 1495 al 1533; indi Marco Meloni, suo contemporaneo, ed Alessandro da Carpi, nominato dal Malvasia fra i discepoli del Costa. Finalmente Correggio coltivò anch' esso le belle arti prima che nascesse Antonio e Lorenzo Allegri.

La seconda epoca comincia da Pellegrino da Modena, che del 1509 aveva dipinto un quadro, che è ora a s. Giovanni, prima che passasse alla scuola di Raffaello; indi Cesare di Pellegrino Aretusi, detto *Modenese*, perchè nato a Modena, e *Bolognese*, perchè visse ed acquistò la cittadinanza in Bologna; e Giulio Taraschi. Alquanto più tardi cominciò ad essere in esempio alla Scuola Modenese anche il Correggio, che poi l'accolse per suo principale maestro; egli molto lavorò nella Scuola Parmigiana e parimenti in Modena, Reggio, Carpi e Correggio, e da tutti questi luoghi trasse distinti allievi.

Indi dopo accennato il silenzio degli storici intorno a quella generosa scuola, o sia ai molti eruditi maestri, che fiorirono circa la metà del secolo, parla di Gaspare Pagani modenese, il quale lavorava del 1543, e Girolamo da Vignola, ambedue imitatori di Raffaello, ed Alberto Fontana, che dipinse entro e fuori le pubbliche beccherie, le quali pitture sembrano di Raffaello; Nicolò dell'Abate, nato in Modena del 1512, che dopo varj lavori eseguiti in patria, passò in Francia, ove stette sino a morte; Pietro Paolo suo fratello, esimio dipintore di cavalli e mischie da guerra; Giulio Camillo figlio di Nicolò, ed Ercole figlio di Giulio, che andò tosto col di lui padre Nicolò seniore in Francia; Pietro Paolo figlio di Ercole.

Oltre i Raffaelleschi loro allievi, trova dei Modenesi, che nel secolo XVI hanno tenuto altro stile. Ercole Setti, il quale si sottoscriveva *Ercole de Setti* od *Hercules Septimius*; Francesco Madonina; Battista Ingoni; Gio. Battista Codibue e Domenico Carnevale.

Espone poi che Reggio vanta pure da Raffaello l' origine della sua scuola, e fa di lui discepolo Bernardino Zacchetti, sebbene gli storici abbiano diversa opinione; Giarola Giovanni, riputato scolare del Correggio, ma che Lanzi lo riserba per la Scuola Parmigiana; Orsi Lelio di Reggio, che per essere stato esiliato dalla patria si portò a Novellara, e da quell' epoca si chiamò *Lelio da Novellara*. Avendo questo distinto pittore tenuto scuola, crede siano stati suoi allievi Jacopo Borbone, Orazio Perucci, Raffaello Motta, chiamato *Raffaellino da Reggio*.

Carpi poi ebbe in quel secolo Orazio Grillenzone ed Ugo da Carpi, che fioriva del 1500, e di questo fa onorevole ricordanza come d' inventore delle stampe di legno, prima di due e poi di tre pezzi, perchè così venissero impresse ed espresse le tre tinte, le ombre, i mezzi ed i chiari.

Nel secolo XVII, dice il ch. A., non si estinse del tutto in Modena e nello Stato il gusto recatovi dal Munari e quello introdottovi dal Correggio e da Lelio, avendolo conservato alcuni loro

bastantemente ci fanno comprendere qual fosse il genio dell'Orsi, il quale tenne scuola, e fece buoni allievi: ultimò suoi giorni d'anni 76.

. Contemporanei e scolari di Correggio furono Ratti Bernardino, soprannominato il *Sojaro*, Girolamo da Carpi, Anselmi, Rondani, Bernieri ed il cavaliere Ruta.

Mazzuola, o Mazzoli Francesco, è conosciuto sotto il titolo di *Parmigianino*, perchè nato in detta città del 1503, o, secondo alcuni, del 1504. Guidato questo illustre artista sulle vie dell' onore a quelle della virtù non meno dalle discipline di Filippo suo padre, che chiamavasi *Delle Erbette*, del quale è il Battesimo di Cristo nel battisterio di Parma, che dal pratico esercizio fatto sotto lo zio Pier Ilario, arrivò in età di soli 14 anni a dipingere anch'esso il Battesimo di Cristo, posseduto dai conti Sanvitali, che prevale assai in confronto dell' accennata opera del padre. Sottratto non appena fu agli studj insegnatigli dai suoi maggiori, diedesi ad imitare colla massima delle passioni lo stile e le maniere correggesche, e furono suoi primi lavori in tal modo condotti la Sacra Fami-

allievi o seguaci; ma andò decrescendo a misura che i Caracceschi prendevano credito e traevano a poco a poco dietro i loro esempli le altre scuole d'Italia; e si sa che alcuni Modenesi frequentavano la loro scuola, ed il Malvasia mette Bartolommeo Schedoni fra gli scolari dei Caracci; se ciò è vero, bisogna dire o che le prime sue pitture non si conoscano, o ch' egli salutasse quella scuola appena giunto sul limitare.

I tre seguenti appartengono alla scuola dei Caracci anche per lo stile, Giacomo Cavedoni, Giulio Secchiari e Camillo Gavassetti.

Allorchè in Bologna succedettero ai Caracci gli allievi loro, continuò la gioventù del vicino Stato di Modena ad istruirsi dai Bolognesi, che credeva pregiati nella Corte Estense. Guido fu a G. B. Pesari o maestro o prototipo; e parimenti a Luca da Reggio ed a Bernardo Cervi da Modena, e dalla stessa scuola uscì Gio. Boulanger di Troyes, pittore della Corte di Modena, e poi maestro in quella città, ch' ebbe tra i migliori suoi allievi Tommaso Costa di Sassuolo e Sigismondo Caula di Modena.

Varj Reggiani furono istrutti nella pittura da Lionello Spada e dal Desani suo allievo; e sono Sebastiano Vercellesi, Pietro Martire Armani, Orazio Talami, Jacopo Baccarini, Mattia Benedetti o Paolo Emilio Besenzi.

Il Guercino diede allo Stato Antonio Triva di Reggio, il quale ebbe anche la sorella Flaminia pittrice, encomiata dal Boschini, e Lodovico Lana imitatore del Guercino. Altri pittori di Modena o dello Stato furono altrove istruiti, e sono Bonaventura Lambati di Carpi, allievo del Cignani, Francesco Stringa, creduto da alcuni scolare del Lana, da altri del Guercino, perchè formatosi sulle opere loro; Jacopo Zoboli, passato da Modena a Bologna, e di là a Roma, ove morì del 1761; Francesco Vellani ed Antonio Consetti modenesi, i quali presentano nei loro dipinti un gusto analogo al bolognese dell' età loro.

glia e s. Bernardino, dipinti per i Minori Osservanti di Parma, ed altre opere eseguite in patria ed in Viadana. Animato dal desiderio d'avere qualche cosa di nuovo ne' suoi studj, andò a Mantova ad osservare con occhio indagatore i lavori del gran Giulio Romano, e sovrabbondante di giubilo per le cognizioni ivi apprese, determinossi di esaminare pure le opere del divino Raffaello: e fattosi per tal modo ricco di cognizioni, mettendo a profitto de' suoi studj i tesori acquistati da que' sommi maestri, appoggiati alla pratica fondamentale dello stile Correggesco, cavò così dal suo bell'ingegno un immaginare tutto suo proprio, e formò quei disegni grandiosi, nobili e sostenuti con tale dignità, che niente vedesi traspirare di superfluo, lasciando anzi trionfare in vasti campi piccolo numero di figure. Tali furono le opere eseguite col più felice successo in Roma d'ordine di Clemente VII; ma le vicende militari, a cui andò in quell'epoca esposta quella vasta metropoli, impedirono al Parmigianino di estendere maggiori le sue glorie, e si rivolse invece a Bologna, nella quale città fece alcune opere sempre di bello, ma vario genere, indi ripatriò, ed ivi intraprese non pochi lavori, tra' quali sarà sempre celebratissima l'opera in cui rappresentò *Amore che fabbrica l'arco;* ed alloraquando stava per dipingere a fresco la chiesa della Steccata, e vi avea di già eseguiti Adamo, Eva e Mosè, venne per non so qual motivo messo prigione, per la qual cosa fu preso da tanto amaro cordoglio, che, non appena ottenuta la libertà, salutò la patria, risoluto di non rivederla mai più, ritirandosi a Casalmaggiore, dove ultimò per la chiesa di Viadana l'opera riconosciuta per il vero capo-lavoro del Parmigianino, intitolata *Nunziata Lecchi,* dopo la quale consumò inutilmente non solo i suoi talenti, ma ben anche la sua vita nell'Alchimia, con perdita irreparabile della Scuola Parmigiana, rimasta orfana del suo capo e maestro del 1540.

Sebbene questo gran genio dell'arte avesse inspirato alle sue figure tutta la grazia e la venustà, ci ha chi disse essersi poi egli renduto servo della grazia stessa e del co-

lorito, che fu sempre basso e moderato; e quantunque l'Albani non abbia risparmiato al Parmigianino qualche censura, dovette però conchiudere ch'egli eseguiva i suoi pensieri con certi risoluti colpi chiamati divini.

Allievo di Francesco fu il suo cugino Girolamo, il quale seguì ne' suoi dipinti perfettamente lo stile del maestro, siccome lo dimostrano i freschi ed i quadri all'olio eseguiti nel Duomo ed alla Steccata in Parma.

Amerighi Michelangelo, da Caravaggio, che da Amerighi o Merighi, assai povero muratore di quell'insigne borgo, ebbe suoi natali del 1560, o, secondo alcuni, del 1569. Fu quel genio, in cui non l'arte o lo studio, ma la sola arbitra natura prodigalizzò suoi preziosi doni creandolo pittore di una maniera assai singolare. Seguendo Michelangelo la condizione del padre, stava un dì preparando l'intonaco per alcuni pittori, che in patria eseguivano opere di chiesa, ed avendo attentamente osservate le maniere di stemprare i colori e di adoperarli sui freschi da lui preparati, figurossi che picciola cosa fosse apprendere quella ch'egli chiamava seconda parte dell'arte pittorica, mentre dapprima s'immaginava, colle non ancora sviluppate sue cognizioni, che la preparazione dell'intonaco eseguito con diligenza fosse la principale scienza, anzi il tutto dell'arte pittorica. Posti tali principj, eccolo Michelangelo pittore; ma qual pittore? Ciascuno potrebbe non di leggieri figurarsi che pensieri, che opere potrebbero uscire da una mano che cambiò la mestola col pennello! E sì che que' pittori, quasi a burlevole sollazzo, aprono campo a Michelangelo di spaziare colle sue naturali cognizioni: ma non tardarono ad accorgersi che in que' primi tratti inesattissimi si scopriva una franchezza da esperto maestro, con ragionevole lusinga che se l'Amerighi si fosse assoggettato alle discipline teoriche e pratiche dell'arte, avrebbe sicuramente fatto progressi da gigante. Infatti non mancarono al rozzo Michelangelo protettori che l'accompagnassero coi mezzi attivi ed efficaci a distinti professori, e dopo brevissimi studj praticati alle scuole di diversi maestri, passò in fine sotto

le dotte direzioni del cavaliere Arpino, e fu allora che il Caravaggio più assai sentendo di se stesso che degli altrui insegnamenti, uscì in campo con nessun'altra guida che quella del proprio genio tutto straordinario e tutto ardimentoso, pronto a cimentarsi anche colle divinità pittoriche, non avente altr'arme che il suo pennello voglioso di mostrarsi con uno stile tutto nuovo e sorprendente. I primi dipinti del Caravaggio si presentarono al pubblico sotto ignobili e minacciose figure, con un terribile frastuono di lumi e scuri, facendo sempre dominare le più tetre ombre, oltre que' grandi tratti di tinture a macchia, che non di rado venivano a pregiudicare i contorni; e fu questo lo stile ed il gusto straordinario del Caravaggio, che menò tanto rumore per l'Italia, e che portò ovunque universale la sorpresa, di maniera che l'Amerighi fu abbastanza glorioso di trovarsi ben presto imitato da molti valenti pittori, e tra gli altri dal Guercino e dallo stesso Guido, il quale però si avvide a tempo delle strane maniere di Michelangelo e le abbandonò. E siccome le opere Caravaggesche non erano che l'effetto di una immaginazione fervida, che sebbene in gran parte alletti, non lascia però di essere rustica, ignobile e scevra d'alcuna fra le leggi fondamentali, così fu cagione di qualche vizio nelle scuole. Conservo io una tavola di questo straordinario allievo della natura, rappresentante s. Pietro interrogato dalla fantesca, in cui si vede lo stile sostenuto, le ombre dominanti, il sorriso ironico della donna, la studiata simulazione del gesto, dell'azione di Pietro e la naturalezza insomma ond'è condotto questo dipinto, che non lascia di piacere anche al dotto e critico sguardo, sebbene nel resto abbia tutte le qualità più sopra descritte e proprie dell'ardito suo pennello. Il carattere ineducato di Michelangelo da Caravaggio fu a lui di notabile pregiudizio all'onore ed alla fortuna, dei quali due beni divenne in sinistro senso bersaglio sino alla morte, seguita del 1609.

Caracci! Al pronunziarsi di questo nome si levano ben tosto nella grande scuola, che descriviamo, gloriosi i fa-

stì di una famiglia pittorica riserbata a riparare le perdite e la generale caduta della pittura italiana! Scorsi non appena i bei tempi dei Raffaelli, dei Tiziani, dei Vinci, dei Buonarroti e dei Correggi, coll'attivazione della Scuola Bolognese, della quale il carattere generico è *gusto grande di disegnare formato sull'antico e sulla bella natura, colori naturali, contorni fluidi, ricca disposizione, tocco nobile e grazioso* (1), si venne a far argine al manierato, che verso la fine del XVI secolo dominava già in Italia, e si combinò nella Scuola Caraccesca di riunire graziosamente insieme le vere parti della natura bella e semplice coll'imitazione dei migliori maestri, lasciando però campo a ciascuno di seguire lo stile, a cui sentivasi liberamente spinto dalla natura, madre e principale maestra d'ogni bell'arte. Per questo i Caracci non sono men considerati della loro scuola, maestri nello studio della natura, siccome veri seguaci dei tre grandi capi-scuola italiani, che hanno in sublimi ed indescrivibili modi illustrato cotanto la pittura. I Caracci pensarono a riunire i pregi e le maniere delle tre grandi Scuole Italiane, e con questa triplice unione ne crearono una affatto nuova, la quale stette al livello colla Scuola Romana per l'eleganza di sue composizioni e delle belle forme, colla Fiorentina per lo stile grandioso e per la profondità del disegno, colla Veneziana non disgiunta dal tutto insieme della Lombarda per la verità del colorito, per l'intelligenza somma del chiaro-scuro, per la bella e ricca disposizione dei contorni e delle figure.

Nella città di Bologna del 1555 ebbe suoi natali Lodovico Caracci: fu per qualche tempo scolare del Tintoretto, indi a Venezia ebbe qualche principio da Prospero Fontana; ma l'aperto genio di Lodovico fece sì che più co' suoi studj e coll'imitazione delle opere di Tiziano cominciasse ad aprirsi quella via che la meta luminosa segnavagli; e dopo aver raccolto tutto quanto trovò di bello e vivace nello stile di Tiziano, passò a

(1) Prunetti, *Saggio pittorico.*

Firenze, ed essendo a lui piaciuti i lavori di Andrea del Sarto, si pose a studiarli col criterio dell'utile confronto colle opere dei precedenti grandi maestri di quella celebratissima scuola, e ricco di questa suppellettile, andò a Parma, a Mantova, e finalmente rimpatriò studiando in queste ultime città le più belle parti del Correggio, del Primaticcio, e particolarmente di Giulio Romano, non trascurando di osservare le opere del Tibaldi e del Bagnacavallo. Con questo grande capitale di cognizioni teoriche e pratiche si aperse il cammino glorioso a Lodovico, ed all'apparire de' suoi lavori, quasi astro novello, portò quella luce benefica su quell'estremo decadimento, nel quale, direi quasi, in un baleno era precipitata la bell'arte, e col bel misto lombardo si formò quella sì sublime maniera di dipingere, ricercata con tanto studio sino a noi. E ben a ragione gli artisti bolognesi deggiono riconoscere in Lodovico Caracci il principale fondatore di una parziale scuola, ed in Caracci la Lombardia principalmente, e l'Italia benanche, deve venerare il ristoratore dell'arte pittorica (1).

(1) Il ch. abate Lanzi stabilisce la prima epoca della Pittura Bolognese a secoli anteriori al 1200, ed è vanto forse unico di Bologna poter nominare tre nati nel secolo XII, Guido, Ventura ed Ursone, del quale si trovano memorie sino al 1248.

Entrando nel vicino secolo di Giotto, che è il più litigioso di tutti gli altri, perchè i Firentini vorrebbero aver insegnato ai Bolognesi ed i Bolognesi non vogliono aver appreso dai Firentini; dopo non poche osservazioni su alcuni dipinti di que' rimoti secoli, sparsi qua e là per la Romagna, mi pare, dice, poter conchiudere, che in quel secolo avessero anche i Bolognesi una loro scuola, non così elegante, non così celebre, ma pure propria e quasi comunale, derivata da musaicisti ed anco da miniatori.

Oderici d'Agubbio (*), siccome ne attesta il Vellutello nel suo commento di Dante sopra l'undecimo canto del *Purgatorio*, fu maestro nell'arte di Franco Bolognese:

Oh! dissi lui, non se' tu, Oderisi,
L'onor d'Agubbio e l'onor di quest' arte,
Che alluminar è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onor è tutto or suo, e mio in parte.

Da questo Franco, secondo la sentenza del Malvasia, la nobilissima e sempre gloriosa città di Bologna ricevè la prima semenza della bell'arte della pittura, e il Lanzi fa qui ad evidenza conoscere le intenzioni del Baldinucci, il quale per far derivare la Pittura Bolognese da Firenze s'ingegnò di persuadere che Oderici miniatore fu maestro di Franco. Comunque però sia la cosa, Franco è il primo dei Bolognesi, che insegnasse a molti, ed è quasi il Giotto di quella scuola. Gli allievi migliori, che Franco fece alla sua scuola, a detta del Malvasia, sono Vitale da Bologna detto delle *Madonne*, le cui memorie sono dal 1320 fino al 1345; Lorenzo Veneto, piuttosto

(*) *Baldinucci nelle notizie di Franco Miniatore.*

Poco tempo fu Lodovico in Roma, nella quale città, oltre di avere ritoccato alcune parti della galleria Far-

che Bolognese, pittore della storia di Daniele, ove pose il suo nome; più tardi fiorirono Galasso, che dee cercarsi fra i pittori ferraresi ed i tre creduti discepoli di Vitale Cristoforo, del quale il Vasari dice non sapere se ferrarese o da Modena; Simone, che in Bologna comunemente è detto *Dei Crocifissi*, e Jacopo Avvanzi, che fra' Bolognesi trecentisti è il migliore: tutti questi operarono alla Madonna di Mezzaratta, la cui chiesa è, rispetto alla Scuola Bolognese, ciò che è il Campo Santo di Pisa rispetto alla Fiorentina. In questa chiesa dipinsero istorie del vecchio e nuovo Testamento, e vi sono anche pitture di un incognito imitatore dello stile di Giotto, che il Lama, nel suo ms., asserisce essere Giotto stesso; e se non lo è, come pare probabilissimo, Giotto però ha lavorato in Bologna e viene conservata una sua tavola a s. Antonio colla soscrizione *Magister Joctus de Florentia*. Oltre i succitati pittori, il Vasari cita Puccio Capanna fiorentino, Ottaviano e Pace di Faenza, scolari di Giotto, che lavorarono in Bologna. Nè mancano in questa città opere dei successori di Taddeo Gaddi, pure Giottesco; un altro ancora ne venne da Firenze e fu quello dell' *Orcagna*, i cui Novissimi di santa Maria Novella furono presso che copiati in una cappella di s. Petronio, dipinta dopo il 1400, ed è quella che il Vasari, sulla popolare tradizione, asserì essere stata colorita da Buffalmaco, illustre pittore firentino per i tempi in cui visse. Dopo tutte queste notizie forz' è concludere che i Firentini influirono anche in Bologna nell' arte pittorica.

Il N. A. inclina poi a credere che a Giacomo Avvanzi appartengano Pietro, che a s. Michele in Bosco si soscrisse *Petrus Jacobi*, ed Orazio di Giacomo, citato dal Malvasia. Nomina poi quel Giovanni da Bologna sconosciuto in patria, ma che lasciò alcune opere in Venezia, ove aggiunse il suo nome. Dalla scuola di Vitale uscì Lippo di Dalmasio, detto *Lippo delle Madonne*, e suo contemporaneo debb' essere Maso da Bologna.

Dopo il 1409, ultima epoca delle pitture di Lippo, declinò alquanto la Scuola Bolognese. Gli storici incolpano della decadenza certe imagini recate da Costantinopoli, cariche di linee scure nei contorni, nelle pieghe ed in tutto il resto, somiglianti più alla secchezza ed ineleganza dei greci musaici, che alla pastosità e gentilezza, che i migliori Italiani venivano introducendo nell' arte. Di tale gusto furono Pietro Lianori, solito sosceriversi *Petrus Joannis*, Orazio di Jacopo (forse dell'Avvanzi), Severo da Bologna e Galante pure da Bologna.

Non mancarono però buoni dipintori, per quanto i tempi lo comportavano, in Bologna e per la Romagna. Il Malvasia loda Jacopo Ripanda; Ercole Bolognese; Bombologno, crocifissajo come Simone, ma di un fare più colto; Michele di Matteo o Michele Lambertini; ma quegli che fa epoca nella scuola è Marco Zoppo, che dalla disciplina di Lippo tramutatosi a quella dello Squarcione, riuscì uguale al Pizzolo ed a Dario da Trevigi, ed al pari di loro competè col Mantegna e servì di stimolo a' suoi progressi. Vide anche la Scuola Veneta ed in essa dimorò per alcun tempo. Marco fu anche vago ornatista di facciate, ed in questo genere di pittura gli fu compagno ed imitatore Jacopo Forti.

Francesco Raibolini, conosciuto sotto il nome di *Francia*, *fu tenuto e celebrato per primo uomo di quel secolo*, scrive il Malvasia; e doveva aggiugnere in Bologna, essendo che ivi, per testimonianza del Vasari, *era tenuto per un Dio*. Il gran Raffaello paragona il Francia a Pietro Perugino, a Gio. Bellini ed agli altri migliori: in una sua lettera poi del 1508, edita dal Malvasia, loda le sue Madonne, *non vedendone*, dice, *da nessun altro più belle, più divote e ben fatte*. Il Francia istruì, oltre Giulio suo cugino, che poco attese a dipingere, anche un suo figliuolo per nome Giacomo, che imitò molto lo stile paterno, fu vivacissimo nelle teste, ma comunemente meno scelto che il padre, meno studiato e meno bello: questi ebbe un figlio chiamato Giambattista, che fu ben mediocre pittore.

Fra gli allievi del Francia i Bolognesi contavano Lorenzo Costa, il quale però

nese, dipinse intiero uno di que' nudi laterali che sorreggono il medaglione della Siringa. Ritornato poscia fra

stette più in Mantova che in Bologna, nella cui Corte fu stimatissimo, sebbene avesse per antecessore il Mantegna e per successore Giulio Romano. Men dubbiamente si possono annoverare fra gli scolari del Francia Girolamo Marchesi da Cotignola, lodato dal Vasari pei suoi ritratti, ma non del pari per le sue composizioni. Amico Aspertini, del quale è da aggiungere col Guercino, che costui ebbe due pennelli; uno con cui dipinse per poco prezzo o per far dispetto o per vendetta, e questo usò in s. Petronio ed in più altri luoghi; un altro con cui dipingeva per chi ben pagavalo, come fece in molte opere lodate dal Malvasia, che lo dà per buon imitatore di Giorgione. Ebbe l'Aspertini un fratello maggiore chiamato Guido, giovane di squisita diligenza in dipingere, che, morto di 36 anni, fu dai poeti suoi concittadini con molti versi compianto. Qualche nome lasciò in questa scuola anche Gio. Maria Chiodarolo, competitore dei precedenti.

Il ch. nostro Autore dà principio alla seconda epoca e riconosce per primi fondatori della nuova scuola Bartolommeo Ramenghi detto il *Bagnacavallo*, perchè n' era oriundo, ed Innocenzo Francucci da Imola. Questi furono istruiti dal Francia e passarono poscia il primo a Roma, ove servì d' ajuto a Raffaello; l' altro a Firenze, ove operò assai sotto l'Albertinelli e studiò molto nel Frate, ed in Andrea. Tornati a Bologna, vi ebbero a rivali, ma più di lingua che di pennello, l'Aspertini ed il Cotignuola, dei quali non si conosce opera di stile moderno.

Un maestro Domenico Bolognese viveva allora, capace di competere coi primi, il quale non visse in patria. Il suo nome, sepolto per due secoli, è risorto, sono pochi anni, dall' archivio di s. Sigismondo di Cremona, nella qual chiesa lavorò sulla volta un Giona rigettato dalla balena, che in linea di sotto in su è commendabilissimo. Quest' opera venne eseguita del 1537, quando quest' arte era nuova in Italia. Ma il primo propriamente a recare nuovo stile in Bologna fu il Bagnacavallo, che si appressò a Giulio ed a Perino, e fors'anche li pareggiò nel gusto del colorito; ma nella grazia dei volti, almen fanciulleschi, li superò. Ebbe un figlio chiamato Gio. Battista, e compagno in Roma Biagio Pupini, detto talora *maestro Biagio delle Lamme*, che fu scolare del Francia. Innocenzo da Imola visse quasi sempre in Bologna ed entrò nella scuola del Francia nel 1506. Il grido di tali maestri non si divulgò allora gran fatto fuori delle contrade natie, vinto dalla celebrità di molti loro coetanei, che tenevano lo scettro pittorico tra le mani, fra i quali era Giulio Romano, la cui fama trasse a Mantova Francesco Primaticcio, educato nel disegno da Innocenzio e nel colorito dal Bagnacavallo. Andò poi in Francia e le opere fatte colà furono descritte dal Filibien. Lasciò morendo a continuare i grandi suoi lavori Nicolò Abati detto anche *dell'Abate*, perchè egli lo spiccò da Bologna e lo ajutò a poggiare in fortuna. Le notizie di questo dipintore si deggiono cercare nella Scuola di Modena; non fu però scolare del Primaticcio, ma di Ruggiero Ruggieri e forse di Francesco Caccianemici, detto dal Vasari suo seguace.

Sotto il medesimo astro che il Primaticcio e l'Abati parve nato Pellegrino Pellegrini, dal nome del padre detto Tibaldi, oriundo di Valdelsa nel Milanese; nel resto vissuto, stabilito ed erudito in Bologna. Benedetto Tibaldi suo fratello e scolare, che da taluni fu creduto figlio, è stato pur celebre in Bologna tra gli architetti e gli incisori, e riuscì pittore insigne. Girolamo Miruoli, lodato dal Vasari fra' Romagnuoli. Gio. Francesco Bezzi, detto il *Rosadella*, che molto dipinse in Bologna ed altrove sullo stile del maestro, e Vincenzo Caccianemici, gentiluomo bolognese, nominato con onore dal Vasari.

Nel mentre che i primi tre genj della Scuola Bolognese dimoravano, i due primi in Francia, il terzo in Milano e poi nelle Spagne, andò decadendo la pittura in Bologna. Tre erano i maestri di quest' arte indicati dal Vasari, il Fontana, il Sabbatini, il Sammachini, ch' egli chiamò Fumacini; nè si sa perchè esclu-

il giubilo de' suoi concittadini, accolse di buon grado l'idea di erigere un' accademia pittorica, la quale ebbe

desse Ercole Procaccini, pittore se non di gran genio, almeno di grande diligenza.

Figlia e discepola del Fontana fu Lavinia, detta anche *Zappi*, dalla famiglia Imolese, ove collocata fu in matrimonio: questa fece in Roma ed in Bologna alcune tavole sullo stile del padre, in ciò però che è colorito. Giulio Booasone è male a proposito creduto scolare di Lorenzo Sabbatini, detto *Lorenzin di Bologna*. Giulio Morina e Girolamo Mattioli, dopo che i Caracci crebbero in fama, si misero a seguirli, il primo però ha lavorato con qualche affettazione dello stile di Parma, ov' egli dipinse per qualche tempo per il Duca.

Bartolommeo Passerotti, oltre altre doti pittoriche, ebbe un vero dono di disegnare a penna, la cui abilità trasse alla sua scuola Agostino Caracci, ed a questo servì di scorta per l'arte d'incidere. Ebbe molti figli, e fra essi ha avuto molto merito Tiburzio, che dipinse sul gusto del padre; Passerotti e Ventura furono meno che mediocri; Aurelio fu buon miniatore, ed in quest' arte valse pure Gasparo figliuolo di Tiburzio. Nelle opere di Bartolommeo spesso è dipinta una passera, simbolo che equivale al suo nome.

Dionisio Calvart, nato in Anversa, e perciò nominato anche *Dionisio Fiammingo*, venne giovinetto in Bologna con qualche abilità in far paesi, e per divenir figurista frequentò la scuola del Fontana, indi quella del Sabbatini, a cui prestò utile opera nei lavori del Vaticano. Partitosi anche da questo ed occupatosi per pochissimo tempo a disegnare le pitture di Raffaello, tornò a Bologna, vi aprì studio e vi formò fino a centotrentasette maestri in pittura, fra' quali alcuni eccellenti. Gli allievi però del Calvart, al sorgere della nuova Scuola Bolognese, cangiarono per lo più maniera, aderendo chi ad uno dei nuovi maestri, chi ad un altro. Indi Gio. Battista Bertusio; Pier Maria da Crevalcore; Gabriel Ferrantini, detto anche *Gabriel degli Occhiali*; Tiburzio Baldino, del quale trovasi in Ancona un' opera eseguita in Brescia con questa sottoscrizione: *F. Tiburtius Baldinus Bononiensis F. Brixiæ* 1611; e Vincenzo Spisano, che fece ogni studio per imitare perfettamente lo stile di Calvart.

Bartolommeo Cesi è egli uno de' capi-scuola, che appianarono ai Caracceschi la via al buon metodo. Da esso apprese il Tiarini l'arte di dipingere a fresco, e le opere di lui diedero a Guido la prima mossa per inventare quella sua soave e gentil maniera. Cesare Aretusi, forse figlio di Pellegrino Munari, fu insigne coloritore sul gusto veneto; ma nelle invenzioni fu sterile e disadatto. Gio. Battista Fiorioi, tutto all' opposto dell' antecedente, valse nelle invenzioni e scomparve nel colorito.

Nella pittura inferiore pochi furono coloro, che si acquistarono celebrità in oggetti di paesaggi, di animali e di amenità: solamente trovansi encomj grandi al miniatore Gio. Neri, od anche *Gio. degli Uccelli*, per la singolare perizia nel dipingerli al naturale; e di essi e di pesci e di quadrupedi e di altri animali empiè fino a sette volumi, che citò il Masini nello studio di Ulisse Aldrovandi.

Pittori ornatisti e prospettivi eccellenti non si trovano nel Malvasia per tutta quest' epoca, eccetto qualche figurista, che poco attese ad ornare. Si ha però fondamento da credere che il celebre Sebastiano Serlio, ancor giovane, fosse dipintore di prospettive. In Pesaro, nell' archivio de' Servi, in una pergamena del 1514 vedesi scritto: *Sebastiano qu. Bartolomæi de Serlis de Bononia, pictore habitatore Pisauri*; e circa l'anno 1534 la storia ce lo rappresenta in Venezia, non più col pennello, ma colla squadra in mano. Il Masini loda Agostino delle Prospettive, che aveva in tal arte toccato l'apice; ei ha forte dubbio che questo Agostino non appartenesse a questa scuola, ed il nostro autore opina che fosse milanese e scolare del gran Soardi. Gio. Battista Cremonini da Cento, mezzanamente istruito nelle prospettive e sufficientemente in genere di statue, figure ed istorie, sale, facciate, ecc., molto operò per le vicine città e nelle Corti di Lombardia; tenne anche scuola ed informò il Guercino,

la gloria di averlo a suo capo finchè visse, e dalla quale uscirono valentissimi artisti. Finalmente logorato dagli

il Savonazzi, il Fialetti; ebbe per compagno Bartolommeo Rammenghi, col quale visse anche Scipione Rammenghi figlio di Gio. Battista. Fu competitore del Cremonini Cesare Baglioni, e fu anche più di lui bizzarro e vario nelle sue invenzioni o serie, o facete, come in utensili di cucina, commestibili, uomini che gli apparecchiano, forni, fornaj, lavatoj, lavandaje, ecc. Fece anche molti allievi, tra' quali lo Spada, il Dentone, lo Storali ed il Pisanelli.

E questo è lo stato della pittura in Bologna dal Bagnacavallo a' Caracci, i quali cominciando a farsi nome circa il 1585, in parte contrastarono co' più vecchi artefici, in parte col loro esempio e colla loro emulazione li migliorarono.

Dopo avere il ch. nostro Autore accennato quanto accadeva in Romagna relativamente alla pittura, e data la storia dei Caracci, trattando dello stile, degli studj e viaggi, dei contrasti che sostennero e superarono, tornati in patria, dell' accademia di pittura che aprirono in Bologna nella loro casa, dei metodi della stessa, del disegno, del colorito e delle altre parti della pittura, ecc. ecc., parla poi di ciascuno in particolare, e prima di Lodovico e delle sue opere, indi di Agostino, poi di Annibale, del quale dice che fu gran pittore in Lombardia, qualunque gusto ivi prendesse a seguitare.

I Caracceschi che furono in Roma, sono Francesco Caracci, minor fratello di Agostino, il quale, altero di questa congiunzione e ben anche di suo talento, ch' ebbe eccellente per disegnare e ragionevole per dipingere, osò di opporre a Lodovico suo maestro una scuola, scrivendo sopra la porta: *Questa è la vera scuola dei Caracci;* ma non ebbe credito in Bologna, anzi vi fu abborrito, perchè persecutore e feritore di Lodovico; Antonio Caracci, figlio naturale di Agostino; Baldassare Aloisi, detto *Galanino*, fu parente e scolare dei Caracci.

Oltre poi i Bolognesi, nudriti nella stessa accademia, e che si formarono in Roma o nel suo Stato, sono tra i meno celebri Lattanzio Mainardi, chiamato *Lattanzio Bolognese*, Gianpaolo Bonconti, Innocenzio Tacconi, Anton Maria Panico, Baldassare Croce e Gio. Luigi Valesio.

I cinque che sieguono si fecero un gran nome e divennero condottieri di nuove schiere. Domenico Zampieri, conosciuto sotto il nome di *Domenichino*, oggimai tenuto il migliore allievo dei Caracci, anzi dal conte Algarotti è anteposto ai Caracci stessi; e Poussin lo stimò il primo pittore dopo Raffaello. Allo Zampieri succedette il suo intimo amico Francesco Albani, *che intendendo allo stesso fine*, dice il Malvasia, *e professando i medesimi mezzi, battè la stessa gloriosa strada.* L'Albani tenne per molti anni scuola in Roma ed in Bologna, competitore sempre di Guido, come nel dipingere, così nell'ammaestrare, e fra gli allievi basterebbero a decorarlo il Sacchi ed il Cignani, lo Speranza ed il Mola luganese, ma se ne possono contare altri di nome distinto, Gio. Battista Mola francese; Antonio Catalani detto il *Romano*, e Girolamo Bonini, pure dalla patria chiamato l'*Anconitano;* Pierantonio Torri, o *Torrigli* come taluno lo chiamò; Filippo Menzani, e Bibiena, il quale, benchè poco vivesse, fece opere che sembrano dell'Albani.

Guido Reni, quel supremo artista che è tenuto da molti il maggior genio della scuola, nè altri destò tanta gelosia nei Caracci, quant' egli. Lodovico non seppe dissimulare, e fu allora che di scolare l' ebbe competitore, e che, per abbatterlo, prese a favorire il Guercino che teneva tutt' altra via. Annibale quando lo vide a Roma, rampognò l'Albani, che ve lo condusse, e per deprimerlo gli oppose il Domenichino. L'Albani, sebbene suo rivale, non potè a meno di dire *quel bello un dono della natura;* ma tutto insieme fu un prodotto del suo studio sul bello naturale, su Raffaello, sulle statue, sulle medaglie e sopra i cammei antichi. Confessava egli che la Venere Medicea e la Niobe erano i suoi più graditi esemplari; ed appena è mai che ne' suoi dipinti non si rivegga o Niobe stessa od alcuni dei figli, variati però or in una, ora in altra maniera con tale destrezza,

studj, stanco delle fatiche dell' instancabile suo pennello, ed oppresso anche da sommi dispiaceri che giammai

che non vi appare segno di furto. Così pure profittò Guido di Raffaello e del Correggio e del Parmigianino e del suo tanto amato Paolo Veronese. Guido, come abbiamo dal Crespi, tenne scuola frequentatissima in Bologna di sopra 200 scolari, ed i suoi stessi rivali profittarono de' suoi esempi e de' suoi insegnamenti, avendo per certo che Domenichino, Albani, Lanfranco ed i loro migliori scolari abbiano dal Reni derivata quella dolcezza che fece loro superare i Caracci.

Giacomo Semenza, emulatore di Guido, or nella prima maniera, or nella seconda, riuscì più corretto, più erudito e più forte. Francesco Gesi lo avanzò nello spirito e nell' invenzione, affettò sempre la seconda maniera di Guido, e però quasi sempre più languido che il maestro, più secco e meno impastato. Il Gesi ebbe in Bologna numerosa scuola quando Guido si ritirò dall' insegnare e formò scolari di qualche nome, siccome Giacomo Castellini, Francesco Correggio e Giulio Trogli, che datosi alla prospettiva sotto il Mitelli, e pubblicato il libro dei *Paradossi della prospettiva*, venne soprannominato il *Paradosso*. Ercole Ruggieri fu imitatore del Gesi e fu detto *Ercolino del Gesi*, come il fratello Gio. Battista chiamavasi *Battistino del Gesi*, pittore di raro ingegno. Spetta pure al Reni il cav. Ercole de Maria o da s. Giovanni, detto *Ercolino di Guido*, il quale ebbe un pennello sì pieghevole al far del maestro, che avendo questi formato un quadro solo per metà, Ercole glielo copiò, e sostituita la sua copia nel cavalletto del maestro, Guido, senza accorgersi della celia, continuò a dipingervi come fosse suo originale. Buon copista e possessore dello stile di Guido fu anche Gio. Andrea Sirani, che, morto il maestro, terminò la gran pittura di s. Brunone ai Certosini. Il Sirani ebbe tre figlie, Elisabetta, Anna e Barbara; ma Elisabetta è l' unica che si nomini nelle quadrerie fuori di Bologna; ed è gran meraviglia che non oltrepassò i 26 anni, e che facesse quel gran numero di pitture che recita il Malvasia. Morì di veleno apprestatole da una sua fante, e fu compianta nella patria con lutto pubblico e sepolta nell' arca stessa ov' erano le ceneri di Guido Reni. La imitarono nell' arte, oltre le due succennate sorelle, Veronica Franchi, Vincenza Fabri, Lucrezia Scarfaglia e Ginevra Cantofoli. Fra' Bolognesi allievi di Guido, ha molta rinomanza Domenico Maria Canuti; ed il Malvasia cita pure fra gli scolari del Reni Michele Sobleo o Desubleo, fiammingo per nascita, bolognese per domicilio; Enrico Fiammingo, che va confuso con Arrigo Fiammingo; Pietro Lauri o piuttosto *de Laurier*, francese, ed un altro, di cui non si sa che il nome di Camillo.

Tornando ai Bolognesi, tiene onorato grado Gio. Maria Tamburini; viene però superato in celebrità da Gio. Battista Bolognini, il quale ebbe un nipote ed allievo nominato Giacomo, pittore di grandi quadri e di capricci. Bartolommeo Marescotti appena merita che si nomini, e da varj scrittori sono nominati Sebastiano Brunetti, Giuliano Dinarelli, Lorenzo Lolli, e specialmente Pietro Gallinati, a cui la predilezione del maestro diede anche il nome di *Pietro del signor Guido*. Molti esteri poi che appresero l' arte da Guido, particolarmente in Bologna, si sono distribuiti in varie scuole secondo i luoghi che abitarono, siccome Boulanger, Cervi, Danedi, Ferrari, Ricchi e non pochi altri. Due però che molto vissero in Bologna, in Romagna ed altrove con molta estimazione, sono Guido Cagnacci, che per la sua abilità fu degnissimo di trovar fortuna alla Corte di Leopoldo I, e Simone Contarini, che si fece disegnatore esatto sotto il Pandolfi e nel continuo studio sulle stampe dei Caracci; e finalmente andato a Bologna, si diede per discepolo a Guido, a segno che il Baldinucci lo predica per un altro Guido, e veramente a lui si accosta più che ad altri. Il Contarini coltivò nella pittura qualche suo concittadino: uno di essi è Gio. Maria Luffoli; Gio. Venanzi (o Francesco che fosse), già ammaestrato da Guido e passato poi alla scuola del Contarini; Domenico e Gio. Peruzzini, comunque gli Anconitani sostengano essere un solo Peruzzini, il

mancano a' sommi uomini, orditi per lo più dall' invidia e dall' ignoranza, si trovò reciso lo stame fatale del

quale poi ebbe un figlio ed allievo nominato Paolo, che fu buono e risoluto pittore. Scolare pure di Simone sono Flaminio Torre detto degli *Ancinelli*, passatovi dallo studio di Cavedone e di Guido; Girolamo Rossi e Lorenzo Pasinelli, il quale divenne ottimo maestro ma in diverso stile. Il miglior seguace però del Torre fu Giulio Cesare Milani.

Giovanni Francesco Barbieri, soprannominato il *Guercino da Cento*, a parlare con buona fede meglio starebbe fra' pittori di Ferrara, a cui Cento soggiace, che fra quelli di Bologna; ma è da seguire l' esempio quasi comune, ed aggregarlo fra i Carracceschi per una tradizione, ch' egli, fanciullo, avesse dai Caracci qualche indirizzo al disegno, locchè male si accorda coll' epoca della sua età, e si sa pure ch' egli non frequentò mai l' accademia dei Caracci, ma dopo essere stato poco tempo col Cremonini, tornò a Cento, e quivi fu a Benedetto Gennari il seniore prima scolare, poi collega. V' è chi fra' maestri di Gio. Francesco ascrive anco Gio. Battista Gennari. Dopo avere diffusamente parlato il nostro Autore di questo insigne e celebratissimo pittore, viene ad indicare in serie la sua scuola, la quale dice che in Cento fu florida, non ugualmente in Bologna; da ciò è che fra i Bolognesi, pochi spettano a questo maestro; siccome fu Giulio Coralli, al quale però precedette in merito Fulgenzio Mondini. I due giovani Gennari nacquero da una sorella di Gio. Francesco e da Ercole figlio di Benedetto, del qual Ercole dicesi non esservi stato delle opere del Guercino miglior copista. I suoi figli Benedetto e Cesare riuscirono egregiamente nel copiare gli originali dello zio, e ne sono prova le tante repliche delle Sibille del Guercino, dei suoi s. Giovanni, delle sue Erodiadi e simili; Cesare fu assiduo ad insegnare in Bologna, frequentato anche da esteri, fra' quali da Simone Gionima, che divenne buon Guercinesco e fu ben accolto in Vienna. Si deve qui aggiugnere Bartolommeo Gennari, fratello di Ercole, che meno dei tre anzidetti rassomiglia al Guercino, pittore nondimeno animato molto e naturale, non che Lorenzo Gennari di Rimini, che fu pure scolare del Guercino, e probabilmente affine; indi Francesco Nagli, soprannominato dalla patria il *Centino*, buon seguace del Guercino nel colore e chiaro-scuro; Stefano Ficatelli, pittore d' invenzione ed egregio copista del Guercino, nè inferiore a Francesco Bassi bolognese, tanto in ciò lodato dal Crespi; e fra' copisti del Barbieri tengono pure onorato luogo Gio. Francesco Mutii o Mucci di Cento, e Stefano Provenzali; Cristoforo Serra e Cristoforo Savolini Cesenati, ed il P. Cesare Pronti, Agostiniano di Rimini, non meno che il Preti, il Ghezzi e il Triva.

Gio. Lanfranco, uno dei grandi Carracceschi, nato a Parma e giovinetto, servì ai conti Scotti in Piacenza. Da questo pittore insigne appresero i macchinisti l'arte di contentare l'occhio nelle grandi distanze, dipingendo in parte, ed in parte, com' egli solea dire, lasciando che l'aria vi dipinga. Alla Scuola Bolognese non diede allievi ch' io sappia, nè alla Romagna od alle sue vicinanze, toltone Gio. Francesco Mengucci da Pesaro, che lo ajutò nella cupola di s. Andrea, pittore lodato assai dal Malvasia.

Dopo i cinque capi-scuola citati, si dee ricordare Sisto Badalocchi, seguace di Annibale e compagno di Lanfranco, al quale molto si avvicinò nello stile.

Fin qui dei Caracceschi, che operarono in Roma; altri non pochi rimasero in Bologna, toltone Alessandro Tilarini, che uscì d' altra scuola, ma ebbe Lodovico consigliere, esemplare e direttore quanto se gli fosse stato maestro; indi Lionello Spada, uno de' maggiori ingegni della scuola, sebben nato da infima plebe e tolto dai Caracci per macinatore dei colori. Qui è pur da aggiugnere Pietro Desani bolognese, e Lorenzo Garbieri, che fu pittore più dotto e più considerato che Lionello, ma convenne con lui nello stile; meno di lui poi si applicò alla professione Carlo Garbieri suo figlio. Giacomo Cavedoni di Sassuolo fu dal Tiraboschi compreso tra pittori dello Stato di Modena: incamminato dai Caracci per la sua vera strada, poggiò in egual fama, ed in maggiore ancora

1614, onorato da' suoi allievi e dagli accademici con ogni sorta di pompa funebre, di elogio e di epigrafe,

Lucio Massari, le di cui opere non sono molte, ma graziose e finite di un colore e gusto che spirano ilarità; il suo stile si avvicina assai ad Annibale. Ebbe il Massari fra molti scolari Sebastiano Brunetti, che Guido finì d' istruire, ed Antonio Randa bolognese, il quale ebbe le prime teorie da Guido. Pietro Facini, diretto da Annibale; Francesco Brizio, ingegno rarissimo, che sino ai 20 anni servì di garzone in una officina di calzolajo: diveltone dal genio che lo spronava alla pittura, apprese in poco tempo il disegno dal Passerotti, e da Agostino l' incisione; tardi sotto Lodovico incominciò a fare il pittore, e giunse in breve tempo a tale credito, che alcuni lo hanno numerato primo dei Caracceschi; fu certamente, fuor dei primi cinque, pari ad ogni altro, e, toltone di Domenichino, più universale di tutti; Filippo suo figlio e Domenico degli Ambrogi, detto *Menichino dal Brizio*, furono i suoi più noti discepoli. Gio. Andrea Donducci, chiamato il *Mastelletta*, parve nascer pittore; ma indocile ai suggerimenti dei Caracci maestri, non vi unì fondamento d'arte, e restò inetto a ben disegnare un nudo, non che a fare un'opera da maestro. Domenico Mengucci da Pesaro tenne nei paesi uno stile conforme al Mastelletta: quest' artefice è più conosciuto in Bologna che in patria.

Oltre i prefati alunni dell' accademia Caraccesca se ne trovano parecchi considerabilissimi, come lo Schedone ed altri rammentati nelle altre scuole, e molti da rammentarsi massimamente fra' paesisti del Bolognese, o fra prospettivi. Certi altri che attesero alle figure, furono appena accennati dal Malvasia, perchè vivi, o perchè non così celebri come i precedenti; ma non sono però da disprezzarsi Francesco Cavazzone, scrittore dell' arte sua, lodato dal Crespi; Vincenzo Ansaloni; Giacomo Lippi, ossia Giacomone da Budrio; Piero Pancotto; Alessandro Albino; Tommaso Campana, che poi aderì a Guido; Sebastiano Razali; Aurelio Bonelli, tutti ragionevoli artefici, quando col Malvasia non si escluda quest' ultimo; Florio e Gio. Battista Macchi; Enea Rossi; Giacinto Gilioli; Ippolito Ferrantini; Piermaria Porettano; Antonio Castellani; Antonia Pinelli (che fu moglie del Bertusio, ed assai cara a Lodovico Caracci per la singolare modestia ed inclinazione alla pittura); Gio. Batt. Vernici; Andrea Costa e Vincenzo Gotti, che fu pennello velocissimo, del quale si contavano in Reggio 218 tavole di altari.

L'accademia di Bologna finì colla morte di Lodovico. Domenico Mirandola, che, apertasi l' accademia del Facini, aveva lasciata quella di Lodovico, divenuto bravo scultore, si arricchì delle spoglie dell'una e dell' altra, e tenne aperto uno studio regolato col metodo de' suoi primi maestri, e perciò chiamato da alcuni lo studio dei Caracci; ma i nomi non sono realtà. Il buon disegno non si sostenne per questa così detta accademia, anzi venne meno, e l' onore del suo risorgimento lo dovette al Cignani, di che nell' epoca IV.

Qui il nostro Autore, siccome nelle antecedenti epoche, descrive i pittori Ravennati, Faentini ed altri, che io ommetto per brevità, e perchè non potrebbero in diretto senso annoverarsi nella sola Scuola Bolognese, seguendolo invece cronologicamente in questa scuola negli artefici della minore pittura, e prima tra i paesisti cita Gio. Battista Viola e Gio. Francesco Grimaldi, che sono i due Caracceschi che in quella età si distinsero in tal genere di pittura. Il Grimaldi, che in Roma servì molti pontefici ed in Parigi il cardinale Mazzarini; Benedetto Possenti; Bartolommeo Lotti o Loto, che mantenne sempre il gusto Caraccesco; Paolo Ant. Paderna, scolare del Guercino, poi del Cignani; Antonio dal Sole, che dal dipingere colla mano manca fu denominato il *Monchino dei paesi*; Francesco Ghelli e Filippo Varalli uscirono dalla scuola dell'Albani.

Tra' pittori di fiori, frutti ed animali egregio fu il Gobbo di Cortona, chiamato il *Gobbo dei Caracci*, ed emularono la stessa lode due Bolognesi, Antonio Mezzadri ed Antonio Maria Zagnani. Avanzò entrambi però Paolo Antonio Barbieri, quanto il fratello Gio. Francesco nelle figure umane; Pierfrancesco Cit-

che ricorderà alle età future qual fosse la virtù di Agostino Caracci. La reale Pinacoteca di Brera è ricca di tre pregievolissimi dipinti di questo sommo artista.

tadini, più comunemente detto il *Milanese*.

Fra' ritrattisti al vivo, senz'altro accompagnamento, viene citato con encomj Gio. Francesco Negri, scolare del Fialetti in Venezia, e tra' prospettivi Girolamo Curti, che ne fu il ristoratore anche nel restante dell'Italia. Il Dentone co' suoi compagni risvegliò quest'arte, la nobilitò, la ingrandì. Angiolo Michele Colonna, che venuto da Como e studiato alquanto col Ferrantini, si congiunse col Dentone, divenne celebre in Europa: mentre questi due sommi uomini promovevano questa professione, cresceva nel loro studio Agostino Mitelli, giovane di feracissimo ingegno, non ignaro delle figure, e cui il Passeri vuol che apprendesse dai Caracci, e Gioseffo suo figlio, che compiva i quadri del padre lavorati a guazzo con figure, e fu questi seguace del Torre. Colonna e Mitelli tennero scuola, e furono del primo Giovacchino Pizzoli, Gio. Gherardini, Antonio Roli, Gio. Paderna scolare del Dentone, e poi imitatore del Mitelli, Gio. Giacomo Monti. Molti di questi allievi si unirono in società, che fu gradita in Italia e specialmente a Mantova, ove furono pensionati siccome figuristi della medesima, Gio. Battista Caccioli da Budrio, scolare del Canuti e seguace del Cignani; Giacomo Alboresi, genero del Mitelli, che assai fece nella corte di Parma. Domenico Santi, detto *Mengazzino*, fu uno dei più abili scolari del Mitelli. Andrea Sighizzi, padre e maestro di tre pittori, operò molto in Torino, Mantova e Parma, ove restò pensionato da quella Corte; e per non dilungarsi di troppo col voler nominare tutti i quadraturisti discesi da quelle scuole, citerò per ultimo Giovannino da Capugnano, del quale scrissero molto Malvasia ed Orlandi, ed è nome assai decantato negli studj dei pittori anche ai dì nostri; così finisce il nostro Autore l'epoca III della Scuola Bolognese.

L'epoca IV di questa scuola si può cominciare alquanti anni prima del 1700, quando Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani aveano fatto nella pittura gran cangiamento. Spenti i Caracceschi e gli allievi degli stessi, si ridussero a scarsissimo numero, e di questi erano i Guerciueschi Gennari; Gio. Viani scolare del Torre, e qualche altro men nominato. Il Pasinelli stesso mancò sull'aprire del nuovo secolo; onde tutto il credito del magistero restò al Cignani, che venne creato principe a vita della nuova accademia, che del 1708 venne approvata da Clemente XI col nome di *Accademia Clementina*. Il ch. nostro Autore risale alle origini del nuovo gusto, che prende intorno al 1670, e discende a gradi formando così il carattere del Cignani, il quale divenne, coll'andare degli anni, superiore in grido al Pasinelli, senza che per ciò il Pasinelli non avesse doti da invidiare al Cignani. Lo stile del Cignani anche pel sistema dell'accademia è prevalso; ma ne sortirono anco dei nuovi, composti di due o più maniere, dirò così, nazionali. Ogni stile ha ivi del Caraccesco ed anche degli altri migliori maestri, vedendovisi figure tolte di peso da quello stile o dall'antico, colle quali venne composto un centone, come in poesia si è fatto talora dei versi di uno o più poeti. Lo studio del bello ideale ha avuto in quest'epoca qualche aumento; il colorito non vi si è trascurato: ma nei principj di quest'epoca si tenne non so qual metodo da diversi, per cui le ombre sono ricresciute ed hanno preso colore di ruggine, e verso la metà di essa i colori falsi e capricciosi cominciarono e continuarono ad avervi fautori. Nè fu questa disavventura della sola Scuola Bolognese; di queste alterazioni il nostro Autore riservasi a parlare in seguito; indi dati i cenni pittorici biografici dei due capi-scuola Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani, descrive la serie degli scolari del Pasinelli, che sono Gio. Antonio Burrini; Gio. Gioseffo dal Sole, che tenne pure scuola e formò nell'arte Felice Torelli veronese e Lucia Casalini bolognese, sua moglie; Teresa Muratori Scannabecchi, pittrice lodevole; Francesco Monti, altro allievo di quella scuola, e

Caracci Agostino, cugino di Lodovico, impiegò i suoi primi anni nell'oreficeria, e riuscì per genio tanto grande, che di soli 14 anni potè intagliare alcuni Santi seguendo

la di lui figlia Eleonora, che fu valente ritrattista e che dalla nobiltà bolognese ebbe continue commissioni.

Gio. Battista Grati e Cesare Mazzoni si rimasero in Bologna, e come accademici Clementini se ne legge la vita presso lo Zanotti. Antonio Longhi e Francesco Pavona di Udine, buon pittore ad olio, meglio però in pastelli, dopo avere studiato in Milano, passò a Genova, indi nelle Spagne, nel Portogallo, in Germania, finchè in Dresda ebbe moglie e prole, avendo incontrato in ogni dove prospera fortuna. Tornato a Bologna, vi stette poco tempo, finchè passato a Venezia, cessò ivi di vivere. Fuor di Bologna vissero Francesco Comi, detto il *Fornaretto*, ed il Muto da Verona, che, sebben privo di udito e di favella, si distinse nell'arte. Il cav. Donato Creti è riconosciuto uno dei più bravi scolari del Pasinelli, ed il Creti ebbe in Ercole Graziani uno degli scolari, che al suo stile aggiunse miglior macchia, più grande carattere e maggior franchezza di pennello; ed a questi si può annettere il conte Pietro Fava, che pure si conta tra gli scolari del Pasinelli, ed accademico Clementino e valente imitatore delle maniere Caraccesche. Aureliano Milani apprese da Cesare Gennari e dal Pasinelli i principj della pittura: ma vago anche questi dello stile dei Caracci, si diede a studiarli, copiandone intere le composizioni e replicando i disegni delle teste, delle mani e dei contorni. Questo pittore fu poi maestro, ed insegnò in Bologna per molti anni, e fra' suoi allievi contasi il celebre Giuseppe Marchesi detto il *Sansone*, ed ebbe pure a scolare per qualche tempo Antonio Gionima di origine padovano, di padre ed avo pittori. Lasciando stare certi altri allievi del Pasinelli di minor nome, siccome Odoardo Orlandi e Girolamo Negri (*), chiudesi il catalogo con due altri, i quali, stretta fra loro amicizia nella scuola di Lorenzo, continuarono sino all' estrema età, e sono Giuseppe Gambarini e Giampietro Cavazzoni Zanotti; il Gambarini si applicò alle bambocciate dei Fiamminghi, e trovò uno stretto suo seguace ed allievo nel Gherardini. Dal Zanotti poi apprese Ercole Lelli, il quale essendo abilissimo alle preparazioni anatomiche fatte in cera per l' istituto, si fece un gran nome, non ancor dimenticato in Italia; è però vero che in pittura assai meglio favellò di quello che operasse. Gio. Viani fu condiscepolo al Pasinelli nella scuola del Torre. Il Viani tenne accademia aperta a fronte della Cignanesca ed insegnò a molti, nel quale uffizio gli fu successore Domenico suo figliuolo, ed i suoi condiscepoli nella scuola paterna furono quattro accademici Clementini, Giangirolamo Bonesi, Carlo Rambaldi, Antonio Dardani e Pietro Cavazza. Altri non ammessi nell' accademia Clementina possono conoscersi presso il Crespi, tra' quali il Tronchi, il Pancaldi ed il Montanari.

Dalla scuola del Cignani ninno uscì, che si conformasse del tutto al suo stile, almeno durevolmente. Due di sua famiglia lo seguitarono, e furono il conte Felice suo figlio ed il conte Paolo suo nipote, che entrambi ebbero buona facoltà d' ingegno: dopo questi niuno vuolsi rammentare prima di Emilio Taruffi. Gli allievi poi del Cignani e capi di nuove scuole furono il cavaliere Marcantonio Franceschini; Luigi Quaini, cugino di Carlo Cignani e cognato del Franceschini, fu uno dei più vivaci spiriti che trattassero pennelli; scolare dapprincipio del Guercino, poi del Cignani, che lo adoperò in ajuto, e con tale successo che la sua mano non discernevasi dalla mano del maestro: le sue composizioni erano ornate di nobili prospettive, di bellissimi paesi, di armature e di fiorami, giusta lo stile appreso da Francesco suo padre che fu scolare del Mitelli.

La scuola di Marcantonio Franceschini ebbe Jacopo suo figlio, canonico; Giacomo Boni, che servì al Franceschini in molti lavori, e segnatamente in quello di Roma; Antonio Rossi non fece opere sì grandi come il Boni, ma lo avanzò in

(*) *Nell'*Abbeccedario dei Pittori.

lo stile di Cornelio Cort; ma eccitato dalle tante glorie di Lodovico, lasciò questa sua professione per essere pittore. Se poche furono le teorie dell' arte ch' egli apprese

diligenza; Girolamo Gatti; Giuseppe Pedretti, che fu poi lungamente in Polonia; Giacinto Garofolini e Gaetano Frattini.

Tornando poi alla scuola del Cignani, contasi qui il cavaliere Giuseppe Maria Crespi, detto lo *Spagnuolo*, che fu istruito prima dal Canuti, poi dal Cignani, e pose fin da giovanetto i migliori fondamenti del gusto; copiò indefessamente le pitture dei Caracci a Bologna; studiò le migliori dei Veneti; osservò quelle del Correggio a Modena ed a Parma; lungamente si trattenne in Urbino ed in Pesaro intorno le opere del Baroccio; ma in fine un tanto genio, colle stesse sue bizzarrie si sedusse; onde Mengs arrivò a dolersi che la Scuola Bolognese andasse a finire nel capriccioso Crespi. Ebbe Giuseppe Maria scuola, ma la sua maniera non potea seguitarsi da qualunque scolare; i suoi figli medesimi, D. Luigi il canonico ed Antonio il conjugato, non seguirono del tutto lo stile paterno. Il canonico ha molto scritto di pittura: *Le Vite dei Pittori bolognesi*, ossia il terzo tomo della *Felsina Pittura*, edito del 1769; *Notizie dei Pittori ferraresi e romagnuoli*, che non videro luce; varj opuscoli; lettere in gran numero, inserite dal Bottari fra le *pittoriche*. V' ebbe fra gli scolari del Crespi il Gionima, del quale si è fatto cenno, che non oltrepassò gli anni 35, nè molti più ne visse Cristoforo Terzi, scolare d' altri maestri. Si annoverano pure scolari del Crespi Giacomo Pavia bolognese; Gio. Morina d' Imola; Pier Guariente veronese, promosso alla carica di direttore della galleria di Dresda, ed è pur quegli che fece aggiunte all'*Abbeccedario* dell' Orlandi; Francesco l'Ange savoiardo, scolare del Crespi, ed il Crespi fu pure il diligente maestro che promosse alla prospettiva, ai paesi, ai fiorami non pochi altri che non avrebbero potuto riuscire buoni figuristi, tra' quali Bigatti Baldassare, Domenico Galeazzi, Pietro Minelli, Matteo Zamboni, Giulio Benzi distinto dal Genovese, Guido Signorini, diverso parimenti da altro Guido Signorini, erede di Guido Reni.

Fra gli esteri di origine nominasi Federico Bencovich, dalmatino, che negli Abbeccedarj è scritto Boncorich e Bendonich, e dallo Zanelli Benconich, conosciuto però da tutti sotto nome di *Fedrighetto*, che dal Cignani apprese l' amenità e la sodezza; corretto nel disegno, forte nella macchia, intelligente delle buone teorie dell' arte; lavorò assai in Bologna, in Milano, in Venezia, ma più di tutto in Germania, ove fu per alcuni anni; Girolamo Donnini di Correggio, ma che visse in Bologna studiando a quella scuola prima sotto Giangioseffo del Sole e poi passò a Forlì all'istruzione del Cignani, e fu pure scolare del Cignani Pietro Donzelli mantovano.

Gli altri allievi esteri del cavaliere Carlo, che la sua maniera diffusero per le scuole d' Italia, vengono rammentati ove più fiorirono, e ne dà poi il ch. nostro Autore un breve elenco dei romagnuoli (*); indi parla dei pittori minori bolognesi, e cita in capo della serie de paesisti Maria Elena Panzacchi di Bologna, istruita dal Taruffi; Paolo Alboni di lei coetaneo; Angiolo Monticelli, che formossi lo stile sotto Franceschini, ed il minore Viani; Nunzio Ferrajuoli, detto anche *degli Afflitti*, nato in Nocera dei Pagani, stabilitosi poi in Bologna, dove si formò prima sotto il Giordani, poi sotto Giuseppe dal Sole; ma assai abili paesisti rinscirono Carlo Lodi e Bernardo Minozzi, diretti dal Cavazzone ed assistiti dai Ferrajuoli, siccome parimenti furono Gaetano Cittadini e Marco Sanmartini, creduto veneto, ma napoletano, stabilito in Rimini per qualche tempo, lodato per le belle vedute di campagna ornate di belle figurine, nelle quali valse assai.

Dal vecchio Cittadini, pittore eccellente in fiori, frutti ed animali, del quale si parlò nell' epoca antecedente, si ebbero i figli ed allievi Carlo, Gio. Battista, Angiol Michele, chiamati i fruttajuoli ed i fioranti dall'Albani, sin-

(*) *Nel vol. V della sua* Storia pittorica dell' Italia.

da Prospero Fontana, supplì in modo assai utile ai concepiti disegni studiando sui freschi di Tiziano in Venezia e sulle migliori opere del Correggio in Parma; e fattosi re-dicatore dei professori bolognesi. Di Carlo nacque Gaetano il paesista e Gio. Girolamo, che, senza tentare l'arte delle figure, dipinse lodevolmente animali, frutti e vasi di fiori: a questa famiglia però tolse parte del grido Domenico Bettini fiorentino, professore della stessa pittura, che dopo aver dimorato qualche tempo in Modena si stabilì in Bologna verso la fine del secolo XVI; ma niuno piacque tanto, quanto Candido Vitali, dal Cignani istradato a queste amene rappresentanze. Meno però ha operato all'olio Raimondo Manzini, miniatore più che pittore.

Ebbe pure quest' epoca, per l'accorgimento del Cignani, un buon pittore di battaglie in Antonio Calza veronese, del quale si aggiunge che, assistito dal Borgognone, divenne maestro di tal arte in Bologna: contemporaneamente si trattenne in detta città per alcuni anni un altro scolare del Cortesi, detto Cornelio Verhuik di Roterdam, il quale, oltre le battaglie dipinte sulla maniera del maestro, e di un colore ardito e forte, lavorò all' uso fiammingo mercati, fiere e paesi che popolava di minute figure col metodo di Callot.

Dal Cignani ebbe la Scuola Bolognese un eccellente ritrattista in Sante Vandi, detto il *Santino de' ritratti*. Pochi poterono competere con lui nel talento e nella grazia, nella esattezza dei lineamenti caratteristici e specialmente nelle piccole proporzioni che servirono anche di ornamento alle statue ed agli anelli.

Sopra ogni altro ramo della minore pittura fiorì pure in Bologna in quest' epoca la prospettiva e l'ornato, dietro i solidi fondamenti posti dal Dentone e dal Mitelli. Quest' arte cominciò allora a voler piacer troppo, e per divenire più bella si fece meno vera; non però tutta la Scuola declinò ad un tratto, e vi ebber ciò nullameno ancora valenti artisti, tra' quali Jacopo Mannini, col quale lavorava da figurista il cavaliere Draghi nella cappella a Colorno dipinta per il duca di Parma; Arrigo ed Antonio fratelli Haffner furono Mitellisti nell' armonia e gentilezza delle tinte. Più onorato luogo tenne in questa professione Marcantonio Chiarini, la cui maniera venne seguita da Pietro Paltronieri, conosciuto sotto il nome del *Mirandolese dalle prospettive*.

La scuola del Cignani diede pure pittori prospettivi, tra' quali Marco Aldrovandini ed il nipote Tommaso, che accompagnarono nel palazzo pubblico di Forlì le figure del maestro, e Tommaso anche in Bologna e Parma, ed ammaestrò nell'arte Pompeo figlio di Mauro, che lavorò assai in Vienna, in Dresda, in Torino ed altrove, morto poi in Roma con fama di elegantissimo pittore. Dalla scuola di Pompeo poi uscirono i due ornatisti Gioseffo Orsoni e Stefano Orlandi, che in società dipinsero a fresco in varie città d' Italia, e vi hanno fatto molte pitture teatrali.

Per quanto ornamento dalla gente *Aldrovandina* sia derivato al teatro, maggior celebrità ha conseguita nel presente secolo la famiglia dei Galli, derivata da quel Gio. Maria scolare dell'Albani, che sortì il cognome di *Bibiena* dalla sua patria; e collo stesso nome furono distinti Ferdinando e Francesco, suoi figli, ed i posteri loro; nè altra casa pittorica in questa ed in altra età si è renduta mai più nota al mondo. Ferdinando ebbe numerosa prole, e giova quì rammentare Alessandro, Antonio e Giuseppe, non perchè eguali ai loro maggiori, ma perchè assai pratici della loro maniera all' olio ed a fresco, e perciò a gara ricercati ed adoperati dalle corti d' Europa. Da Giuseppa si ebbe Carlo suo figlio, che tenne ugual corso di vita del padre.

Ove i Bibieni non poterono giugnere a propagare le novità da essi introdotte ne' grandi spettacoli, vi arrivarono gli allievi loro; ed in questo numero tiene onorato luogo Domenico Francia, già ajuto di Ferdinando in Vienna, al quale può aggiungersi Vittorio Bigari, lodato dallo Zanotti; nè si dee tacere Serafino Brizzi che non inferior grido si acquistò colle sue prospettive all' olio.

duce in patria, spiegò tutta la pompa delle apprese cognizioni, e si mostrò tanto intelligente nella sua nuova carriera, che in breve divenne rivale di Annibale il fratello, che da più anni attendeva colla regolarità degli studj accademici all'arte pittorica, e che fattosi ben anche geloso di una gloria, che a sè solo pretendea serbata, tentò ogni via perchè dai lavori della galleria Farnesiana a Roma Agostino venisse escluso. Chiamato allora a Parma a dipingere per quella Corte, fu anche qui bersagliato da non pochi dispiaceri causatigli dallo scultore Moschini, il quale essendo anche capo delle pubbliche costruzioni, inducea sempre il principe ad anteporre nelle opere di maggior rilievo Gaspare Celio pittore romano, per le quali afflizioni perdette la sua pace e con questa la vita, essendo nel quarantesimoterzo anno di sua età. La sua Comunione di s. Girolamo, già esistente nella chiesa dei Certosini di Bologna, sarà sempre tenuta in pregio de' più belli ornamenti della pittura, ed il quadro custodito in questa nostra I. R. Pinacoteca di Brera, rappresentante l'Adultera, verrà risguardato sempre per uno de' più scelti dipinti di questo illustre Caracci.

Annibale Caracci, fratello minore di Agostino, è cugino di Lodovico, dal quale apprese i precetti dell'arte, e con questi il bel misto sublime Tizianesco, Correggesco e Par-

Nel procedere oltre di quest' epoca venne in molte cose la pittura a decadere pel troppo numero dei mediocri e dei cattivi pittori: non sono però molti anni che vide il suo risorgimento, e cominciò a segnare nuova epoca Mauro Tesi, dello Stato modenese, stabilito in Bologna, al quale gli amici posero in s. Petronio memoria di marmo e ritratto con questo elogio: *Mauro Tesi, elegantiæ veteris in pingendo ornatu et architectura restitutori*. Dopo Mauro a niuno diede l'Algarotti prove di stima in quest' arte, quanto a Gaspare Pesci, al quale sono indirizzate varie lettere.

Descritta così la IV ed ultima epoca della Scuola Bolognese, il ch. nostro Autore conchiude: l'Accademia Bolognese continua sempre con lode gli esercizj della sua prima istituzione .... Dacchè i Caracci parlarono, quasi ogni altra scuola udì e tacque .... Invecchiata alquanto in Bologna la gloria dei figuristi, ecco sottentrare ad essa quella degli ornatisti e dei prospettivi a fare leggi e produrre esempi, che sieguono tuttavia a gara l' Italia ed il mondo. Nè i Bibieni, od i Tesi, o gli altri che ho nominato verso il fine, sono così degni di storia, che non lo siano altresì i Gandolfi, tra' quali distinguere si deggiono Gaetano ed Ubaldo fratelli, e non pochi di quelli che o sono mancati in questi ultimi anni, o vivono ancora; nè ad essi mancherà l' elogio di altre penne che vicendevolmente succederanno alla mia.

migianesco. Era tanto aperto l'ingegno di Annibale, che ardì di soli 18 anni esporre al pubblico due tavole di altare; ma avendo conosciuto che per farsi grande bisognava anche studiare sulle opere dei grandi maestri, risolvette tosto di andare a visitare i più rinomati dipinti della Scuola Veneta e Parmigiana, sui quali esemplari formò il tanto celebrato quadro di s. Rocco, che ora forma corpo delle migliori opere delle Scuole Italiane nella galleria di Dresda. Del 1600 si portò a Roma, laddove alla vista delle opere del divino Raffaello moderò il suo gran fuoco con quelle grazie, che superiore lo rendettero ad ogni aspettazione, e che lo portarono al livello dei grandi maestri. Allorchè nella galleria Farnesiana eseguì i suoi freschi, diede chiaramente a divedere quanto fosse Annibale grandioso ne' suoi disegni: e sebbene fossero ardite, dotte però erano le espressioni; tutta la vivacità e leggiadria del Correggio trovasi sparsa nel colorito, e tutta la gravità e dolcezza di Raffaello nel corpo della pittura e nelle figure. Nel 1609, caduto infermo, pagò poco dopo il tributo alla morte, essendo d'anni 49, lasciando gran desiderio di sè, e fu deposto nella Rotonda accanto alle onorate spoglie di Raffaello. Questa nostra I. R. Pinacoteca possiede alcuni belli dipinti all'olio di Annibale Caracci, ma degno d'ogni osservazione è il quadro della Samaritana al pozzo.

Contemporaneo poi furono Paolo Caracci fratello di Lodovico; Francesco minor fratello di Agostino e di Annibale, ed Antonio figlio naturale di Agostino, i quali, tranne quest'ultimo, in cui sembravano rinnovarsi le virtù dei loro maggiori, non ebbero che la gloria di appartenere ad una famiglia di celebratissimi artisti, e di essere allievi di una scuola che formerà epoca nel bel secolo della pittura.

Procaccini Camillo nacque in Bologna del 1546 da quell'Ercole seniore, che fu capo e maestro di numerosa famiglia pittorica, il quale dopo avere eseguiti non pochi lavori in Bologna ed in Parma, portossi a Milano, credesi per consiglio dello stesso di lui figlio Camillo, che vedeva

il genitore avvilito sotto le opere dei Cesi, dei Passarotti, dei Fontana e dei Caracci. E sebbene nella capitale della Lombardia non ci resti, per quanto è notorio, alcun lavoro di Ercole, sarà però sempre somma sua gloria di aver formato, colle belle sue teorie, que' sommi artisti che rialzarono la Scuola Milanese, decaduta assai dopo la morte dei grandi allievi del Vinci; e furono Camillo, di cui parliamo, Giulio Cesare e Carlo Antonio fratelli Procaccini.

Vedendosi Camillo ritardato nello sviluppo del suo genio, scostossi finalmente dalle maniere di Ercole suo genitore; ed ansioso di farsi un nome nelle glorie pittoriche, risoluto lasciò la patria, in traccia recandosi delle migliori opere dei più celebri artisti italiani, fermando parzialmente i suoi studj su quelle del Parmigianino, il di cui stile si vide poi sempre dominante nei successivi lavori di Camillo; e ricco di una suppellettile all'occhio gradevole, venne a diffonderla a Milano, dove raffermò con solidissime basi il bell'edifizio della Scuola Procaccinesca, feconda madre di sommi artisti (1). Infinite sono

(1) *Scuola Milanese.*

Se in ogni scuola pittorica, dice il ch. abate Lanzi (*), siamo noi usati di riandare la memoria dei tempi barbari, e quindi discendere ai più colti, Milano, capo della Lombardia, per essere stata anche la sede dei regi lombardi, ci presenta un' epoca che per la sua dignità e per la grandezza de' suoi monumenti non può giacere nel silenzio. Quando il regno d' Italia passò dai Goti ai Longobardi, le arti, che sempre corteggiano la fortuna, da Ravenna trasferirono il loro primario domicilio a Milano, a Monza, a Pavia. In ognuno di questi luoghi rimane tuttavia qualche orma di quel disegno che tuttora dicesi longobardico dal luogo e dal tempo . . . Lo stile di cui parliamo, espresso in lavori e di metallo e di marmo, è rozzo e duro oltre ogni esempio dei secoli antecedenti; e più spesso e meglio vedesi esercitato in ritrarre mostri, uccelli e quadrupedi, che figure umane. Osserva quindi il ch. Autore alcuni lavori del secolo X, e poi soggiugne, che potè l' arte peggiorar molto quando al rozzo aggiunse il ridicolo, e creò figure nane, tutte mani, tutte teste, con gambe e piedi mal capaci di sostenerle . . . . Ci hanno però dei monumenti che vietano di credere per sistema, che il fior dell' antico buon gusto non rimanesse in allora in Italia. Potrebbonsi addurre esempi tratti da diverse arti, e specialmente dalla orificeria, che nel secolo X ebbe pure un Volvino, autore del tanto celebre palliotto d' oro in s. Ambrogio di Milano: opera che nello stile può andare del pari co' più belli dittici d' avorio che vantino i musei sacri. — Addotti dall'Autore alcuni esempli di pitture antichissime di que' secoli nel palazzo di Monza, in s. Michele di Pavia, in Galliano, che sono più copiose e descritte dal P. Allegranza (*), ed in s. Ambrogio di Milano, non che altrove, dice che dopo questi principj non si deve credere spenta mai, nè sopita la pittura in Milano e nello Stato: così

(*) *Nella sua* Storia pittorica dell'Italia.

(*) *Negli* Opuscoli *a pag.* 193.

le opere di Camillo, eseguite in Milano e nei dintorni, che troppo diffuso sarei se anche le principali solo ac-

avessimo memorie onde compilarne una copiosa istoria! Ma di questi artefici poco hanno scritto, e solo per incidenza, i più antichi, siccome fece il Vasari nelle vite di Bramante, del Vinci, del Carpi, ed il Lomazzi nel *Trattato* e nel *Tempio o Teatro della Pittura*. Poco similmente hanno detto alcuni de' più moderni, il Torre, il Lattuada, il Santagostini, le di cui relazioni raccolse l'Orlandi e le riunì nel suo Abbecedario e nella *Nuova Guida di Milano*, nuova veramente, anzi unica finora in Italia, ove il ch. sig. abate Bianconi indica non solo ciò che è di raro, ma con sodi principj insegna a discernere il buono dal mediocre e dal cattivo. Anche il sig. consigliere de Pagave su questa scuola ha pubblicato note interessantissime nei tomi 3, 5 e 8 del Vasari, nuovamente edito in Siena.

Con questi ajuti e con altri simili il ch. Autore entra nel secolo XIV e precisamente nel 1335, quando Giotto vi stette lavorando alcune cose in varj luoghi della città, che a' tempi del Vasari erano tuttavia tenute per bellissime. Nè molto di poi cominciò ivi a dipingere, chiamatovi da Matteo Visconti, quello Stefano Fiorentino, che la storia celebra come il migliore allievo di Giotto, e circa l'anno 1370, Gio. da Milano, scolare di Taddeo Gaddi, pei quali è manifesto che i Firentini influirono assai presto nella Scuola dei Milanesi. Questi però non lasciarono di additarci due nazionali, che, secondo il Lomazzi, infino dai tempi del Petrarca e di Giotto operavano; Laodicia di Pavia, dal Guarienti detta *Pittrice*, ed Aodrino di Edesia, creduto pure di Pavia, che però dal nome loro pajono piuttosto di greca origine. All'Edesia ed alla sua scuola ascrivonsi alcune pitture a fresco in Pavia a s. Martino ed altrove: il gusto è ragionevole, il colorito prevale ai Firentini di quell' età. Un Michele de Roncho, milanese, ci ha scoperto il conte Tassi scrivendo dei due Nova, pittori di Bergamo; ei dice che insieme con essi lavorò Michele in quel Duomo dal 1376 sino al 77, e di quei pennelli restano ancora reliquie meno lontane dal far di Giotto, che le pavesi.

Cita il nostro Autore alcune opere anonime di stile antico, poi parla del Morazzone, mal nominato dal Vasari nella vita del Carpaccio e in quella di Gian Bellini; dall' Orlandi e dal Guarienti in tre articoli dell' Abbecedario. In un articolo dietro il Vasari è detto dall' Orlandi *Girolamo Mazzoni* o *Morzoni*, ed altrove nominato *Giacomo Marzone* e *Girolamo Morzone*, ma il di lui nome è Giacomo Morazzone, *da Morazzone sua patria, paese di Lombardia, situato nelle vicinanze di Varese, Stato Milanese* (*), del quale distinto pittore non poche opere ci restano, e fu seguace del suo stile certo Michelino, ritenuto dal Lomazzi fra' migliori pittori del suo tempo per gli animali d'ogni sorta che dipinse, dic' egli, stupendissimamente, e per le figure umane che ben espresse, non tanto nel serio, quanto nel buffo, nel qual genere rimase in esempio alla sua scuola. Con poco intervallo di tempo, secondo il sig. Pagave, si dee segnar l' epoca di Agostino di Bramantino, non cognito al Bottari, nè ai più recenti indagatori della storia pittorica.

Nel tempo del celebre Francesco Sforza e del cardinale Ascaoio suo fratello si vide sorgere un bel numero di pittori che non si erano avanzati gran fatto in colorito, che è forte, ma in certo modo malinconico, nè in panneggiamento, che è vergato e quasi a candele fino a Bramante, e sono piuttosto freddi nei sembianti e nelle mosse. Riformarono però la pittura in quella parte specialmente che tocca la prospettiva, non solamente operaodo, ma scrivendo ancora, e diedero occasione al Lomazzi di dire, che come il disegno è propria lode dei Romani, il colorito dei Veneti, così la prospettiva è propria dei Lombardi. E qui il nostro Autore riferisce le di lui parole tolte dal *Trattato della Pittura* (**). *Della qual*

(*) *A Morazzone su di un cammino di casa Parrucchetti esiste ancora ben serbato un di lui a fresco rappresentante un Marte.*

(**) *A pag.* 405.

cennar volessi: e molte difatti dovea lavorarne chi pieno di genio, di volontà e di punto d'onore, più che d'in-

arte (di fare ben vedere) *furono ritrovatori Gio. da Valle, Costantino Vaprio, il Foppa, il Civerchio, Ambrogio e Filippo Bevilacqua e Carlo, tutti milanesi; Fazio Bembo da Valdarno e Cristoforo Moretto cremonesi, Pietro Francesco pavese, Albertino da Lodi, i quali, oltre diverse opere loro, dipinsero intorno alla corte maggiore di Milano que' Baroni armati nei tempi di Francesco Sforza, primo duca della città,* cioè dal 1447 fino al 1466. Il nostro Autore parla poi dei suddetti, ma degli ultimi quattro non ne fa parola, avendo, dic'egli, dei due Cremonesi scritto a suo luogo, e degli altri due non rimanendo altro che il puro nome in Milano: continua poi con Gio. de Ponzoni e Francesco Crivelli, del quale dicesi aver fatto ritratti in Milano prima di ogni altro.

Quelli che ora sieguono, altri formavano il corpo dei dipintori nel governo di Lodovico il Moro, al cui tempo il Vinci stette a Milano; altri si andarono abilitando negli anni seguenti. Sono da rammentare prima di ogni altro i due Bernardi (che promiscuamente sono detti *Bernardini*) da Treviglio; l'uno di Casato Buttinoni, l'altro Zenale, scolari del Civerchio, del quale furono pure allievi Bartolommeo di Cassino milanese e Luigi dei Donati comasco.

In quest'epoca, ed alloraquando questi fiorivano, venne in Milano Bramante, del quale il vero nome, tramandatoci dal Cesariani suo scolare e commentatore di Vitruvio, è Donato, il casato credesi Lazari; cosa con forti ragioni impugnata (*), ed è pur provato che la sua patria non fu Castel Durante, ora Urbania, ma una villa di Castel Fermignano nell'Urbinate, onde anticamente lo denominarono Bramante di Urbino.

Il Cellini non vuol accordare che Bramante fosse pittore valente; il Cesariani però e particolarmente il Lomazzi scrissero con lode di lui, contandone i ritratti, le pitture profane e sacre, a tempera ed a fresco. Osservasi generalmente in lui un metodo simile molto a quello di Andrea Mantegna: le proporzioni sono quadrate e talora sentono del tozzo; i volti sono pieni e le teste dei vecchi grandiose; il colorito vivace e staccato dai fondi, ma non senza qualche crudezza. Il capo d'opera in Milano è un s. Sebastiano nella sua chiesa, ove appena si trova orma di quattrocento.

Due allievi fece Bramante in Milano; l'uno è Rolfo da Monza, il quale dipinse nella chiesa di s. Satiro in Milano coi disegni del maestro; l'altro è Bramantino, creduto dall'Orlandi precettore di Bramante, ma finalmente scoperto suo favorito discepolo, per cui n'ebbe anche il soprannome. Il suo vero nome era Bartolommeo Suardi, pittore di gran merito, ed allievo di questo fu Agostin da Milano: questo è molto apertamente indicato nell'indice del Lomazzi con queste parole: *Agostino di Bramantino, milanese pittore, discepolo di esso Bramantino*, e non sarebbe punto da riprendere chi sospettasse lui essere quell'Agostino delle prospettive, che era in Bologna del 1525 (*).

Circa l'anno 1500, altri derivanti, siccome credesi, dal Foppa, dipingevano in quello stile che noi chiamiamo antico-moderno, e furono Ambrogio Borgognone, che in s. Simpliciano effigiò in un chiostro le storie di s. Sisinio e compagni martiri; Gio. Donato Montorfano, il quale ne' suoi dipinti ha una certa evidenza nei volti e nelle mosse; Ambrogio da Fossano (luogo del Piemontese appartenente al già Ducato di Milano); Andrea milanese; Mantegna, che è stato confuso da un Annotatore del Vasari con Andrea Salai e dal Bottari

(*) Nelle Antichità Picene *al tomo X.*

(*) *Sebbene l'ab. Lanzi abbia illustrato questo punto assai controverso della storia pittorica; non sarebbe anche fuor di proposito l'osservazione, che se la pittura, la quale sta sopra la porta della chiesa di s. Sepolcro di Milano rappresentante il Cristo morto con varj santi appartiene a Bramantino, siccome si ritiene dagl' intelligenti, converrà dire che questo artista fiorisse in quell'epoca nella quale la pittura accostavasi al massimo grado della perfezione.*

teresse, siccome lavoravano gli artisti del secolo d'oro della pittura, ebbe una lunga carriera più che ottuage-

creduto fuor di proposito Andrea del Gobbo, nominato dal Vasari nella vita del Correggio; Stefano Scotto, maestro di Gaudenzio Ferrari, assai celebrato dal Lomazzi nell'arte di far rabeschi, della cui famiglia è per avventura un Felice Scotto, che nella città di Como dipinse assai per privati, e lasciò in s. Croce pitture a fresco molto considerabili sulla vita di s. Bernardino, uno de' migliori quattrocentisti che vedonsi in quelle bande, allievo forse di altra scuola, avendo disegno più gentile e colorito più aperto che non usarono i Milanesi. Questo catalogo può ampliarsi con altri nomi, che il Moriggia raccolse nel libro della *Nobiltà Milanese*, in cui si trovano lodati Nicolao Piccinino, Girolamo Chiocca, Carlo Valli o di Valle, fratello di Giovanni, tutti milanesi, e Vincenzo Mojetta, nativo di Caravaggio, che fiorì in Milano circa il 1500 od alquanto prima.

In questo tempo lo studio della miniatura era promosso singolarmente dai due Ferranti, Agosto il figlio e Decio il padre, di cui nella cattedrale di Vigevano si conservano tre opere, un Messale, un Evangeliario ed un Epistolario, miniati con finissima diligenza.

Ommette poi il nostro Autore di parlare qui di altri professori, che contava allora lo Stato di Milano, giacchè essendo in quel tempo il Milanese più esteso che oggi non è, per la cessione di una gran parte fatta alla R. Casa di Savoja, gli artefici di tal parte sono considerati in quella scuola, a cui spettano, o come in essa educati o per avervi formati nuovi artefici. Ebbe Pavia Bartolommeo Bononi, del quale si conserva una tavola a s. Francesco con data del 1507; Bernardino Colombano, che ne pose al Carmine un'altra del 1515, indicando poi qualche incognito, che dice potrebbe essere quel Gio. di Pavia, che il Malvasia inserì nel catalogo degli scolari di Lorenzo Costa. Contemporaneo poi fu Andrea Passeri di Como. Poco meno che Giorgionesco è un Marco Marconi comasco, che vivea circa il 1500, forse allievo dei Veneti. Troso da Monza, il quale molto dipinse in Milano ed in patria a s. Giovanni, al quale oggidì si ascrivono in quella chiesa certe storie della regina Teodolinda in varj spartimenti fatte del 1444, dove si veggono alcune buone teste ed un colorito non dispregevole; del resto è cosa mediocre e forse della prima età del pittore, giacchè lo troviamo in seguito lodato dal Lomazzi per altre sue opere, che lasciò presso il palazzo Landi. (Quelle pitture di Monza sono state assai maltrattate non tanto dall'ingiuria del tempo, quanto dall'imperizia di preteso ristauratore.)

Nel nuovo Stato del Piemonte è Novara, ove nell'archivio della cattedrale Gio. Antonio Merli colorì di verde terra i ritratti di Pietro Lombardo con tre altri Novaresi cospicui nelle lettere. Nella vicina Vercelli professavano pittura, circa il 1460, Boniforte ed Ercole Oldoni e F. Pietro di Vercelli. Giovenone in quella città è tenuto primo istruttore di Gaudenzio, del quale alcuni dipinti ritraggono dal Bramantino e dai migliori Milanesi.

Qui pertanto è dove apresi una più bell'epoca della Scuola Milanese a motivo del suo antesignano Leonardo da Vinci, il quale, secondo Vasari, venne a Milano del 1494, che fu il primo pittore del duca Lodovico il Moro, e gli anni che Leonardo passò in Milano furono per lui i più tranquilli e certamente i più giovevoli all'arte fra quanti ne visse. Il duca lo avea deputato a reggere un'accademia di disegno, creduta la prima non in Lombardia soltanto, ma in Italia, e che diede norma alle altre migliori, dalla quale nacì gran copia di eccellenti artefici anche dopo la partenza del Vinci, tenendo le veci del pristino direttore i suoi precetti, i suoi scritti, i suoi esempli. Il suo *Trattato della Pittura*, il quale, benchè imperfetto, riguardasi quasi un altro canone di Policleto, fa vedere come Leonardo l'insegnasse. Lo fanno anche conoscere i suoi tanti e sì varj scritti, che lasciati da lui in eredità al Melzi, ed in processo di tempo distratti, adornano varie pubbliche e private biblioteche. Quattordici volumi di essi, donati al pubblico, esistono

naria, alla quale pose fine compianto da ogni ceto di persone, tante essendo state e di vario genere le di lui

nell'Ambrosiana Biblioteca, e molti sono fatti per appianare alla gioventù le difficoltà dell' arte; in seguito il nostro Autore parla del carattere pittorico della Scuola di Leonardo, tratta del Ricercato e Grandioso, della diligenza di Leonardo, della squisitezza del suo gusto, delle opere imperfette, del Cenacolo che dipinse nel refettorio delle Grazie a Milano, e finalmente de' suoi allievi, i quali formano la bella e florida epoca della sua Scuola Mediolanense; uno de' quali più vicino al suo stile fu in certo tempo Cesare da Sesto, detto anche *Cesare Milanese*. Nell'Ambrosiana Biblioteca trovasi una testa di vecchio, studiata e sfumata alla maniera Leonardesca, che arreca maraviglia; ma in altre opere si palesa seguace di Raffaello, che conobbe in Roma. Contemporaneo a Cesare fu il paesista Bernazzano, il quale riuscì eccellente nel dipingere campagne, frutti, fiori ed uccelli, avendo prodotto quell' effetto e quelle maraviglie che in Apelle ed in Zeusi tanto ha celebrate la Grecia; Gio. Antonio Beltraffio, gentiluomo milanese; Francesco Melzi, pure nobile milanese, contato anch'esso fra'discepoli del Vinci, essendo arrivato a tal perizia, che i suoi quadri sovente vennero confusi con quelli del maestro, essendosi anche renduto più benemerito della patria coll' avere somministrate le notizie di Leonardo intorno la sua vita al Vasari, al Lomazzi, e conservando alla posterità il prezioso deposito de' suoi scritti.

Andrea Salai, o Salaino, per la stessa commendazione del volto e dell' animo piacque al Vinci, e lo prese, giusta il parlare di que' tempi, per suo *creato*, solito valersene di modello in far figure leggiadre, umane ed angeliche. Marco Uglone od Uggiono o da Oggione (ossia da Oggiono sua patria, terra posta in Lombardia nelle vicinanze di Lecco) deesi pure annoverare fra' migliori pittori milanesi. Questi non si occupò che di soli quadri chiamati da cavalletto, siccome per lo più gli scolari del Vinci erano soliti a fare poco e bene; ma fu altresì egregio frescante.

Nelle *Memorie storiche* del Vinci, scritte dall'Amoretti (*), trovasi fra gli scolari di lui un Galeazzo, che non si sa ben decidere chi fosse questi, ed altri nominati ne' mss. del Vinci, come un Jacomo, un Fansoja, un Lorenzo, il quale si potrebbe interpretare per Lotto, ma le epoche dateci dal sig. conte Tasso e dal P. Federici non pare che si adattino al Lorenzo del Vinci, il quale era nato del 1488, e venne a stare con Leonardo nell'aprile del 1505, per cui è creduto piuttosto un suo servo.

Il P. Resta nella sua *Galleria portatile* ha inserito fra gli scolari milanesi del Vinci Gio. Pedrini; il Lomazzi un tal Pietro Ricci; e vi ha chi computa Cesare Cesariano architetto e ministore, del quale il Poleni scrisse la vita. Il Lattuada nomina Nicola Appiano, Cesare Arbasia, che appartiene piuttosto al Piemonte, indi trovansi altri citati non col titolo di scolari, ma sibbene d'imitatori del Vinci, e sono il conte Francesco d'Adda, solito dipingere in tavole ed in lavagne per private stanze; Ambrogio Egogni, Gaudenzio Vinci novarese, e Bernardino Fasolo di Pavia.

Ma il più celebre imitatore di Leonardo fu senza dubbio Bernardino Lovino, o Luino, nativo di Luino sul Lago Verbano, o Maggiore, del quale il Resta asserisce che non venne a Milano se non dopo la partenza di Leonardo; ma per l' età poteva esserlo, poichè se Gaudenzio, nato nel 1484, fu *discepolo dello Scotto ed insieme del Luvino*, come si ha dal Lomazzi (**), ne viene che Bernardino fosse già pittore circa il 1500, quando il Vinci lasciò Milano; ed oltre altre addotte conghietture, ci ha anche quella dell' età di Bernardino, dedotta dal ritratto ch' egli fece a sè stesso in Saronno nella Disputa di Gesù fanciullo, ove si effigiò già vecchio, e correva allora l'anno di N. S. 1525, come ivi leggesi. Potè dunque Luini aver luogo tra gli scolari del Vinci, e l' ebbe certamente nella sua accademia. Il N. A. parla poi della maniera, dello stile, delle opere ecc. di Luino, indi dei due suoi

(*) *Pag.* 90.

(**) *Nel suo* Trattato *a pag.* 421.

opere. Infiorerò nondimeno la sua tomba esistente nel nostro tempio di s. Angelo, ricordando quasi a luogo della

figliuoli ed allievi, Evangelista ed Aurelio, i quali nel 1584, quando il Lomazzo pubblicò il *Trattato*, vivevano ancora, e sono nominati con onore. Aurelio istruì Pietro Gnocchi, che sorpassò il maestro nella sceltezza e nel buon gusto. Un dubbio al N. A. insorse se Pietro Gnocchi sia realmente quello cognominato per ultimo nel casato dei Luvini, e che assunse tale denominazione, come si qualifica dal Porta e da altri autori del secolo XVI.

Veduta, come in un albero di famiglia, la successione di Leonardo in Milano, c' invita, dice qui il N. A., a sè quell' altra scuola che riconosceva per suoi fondatori il Foppa e gli altri quattrocentisti già da lui nominati a suo luogo. Essa non si confuse colla scuola del Vinci, ed è separatamente considerata dagli scrittori; profittò però molto dai suoi esempi, e credo anche dai suoi discorsi, perciocchè questo nome ci è descritto, come Raffaello, per umanissimo e graziosissimo in accogliere ognuno ed in comunicare senza invidia i suoi lumi agli studiosi. Chiunque osserverà Bramantino e gli altri Milanesi fin dopo la metà del sestodecimo secolo, li troverà quali più quali meno imitatori del Vinci, studiosi del chiaro-scuro, applicati alla sua espressione, scuretti nelle carnagioni, rivolti a tingere piuttosto con forza che con amenità di colori. Sono però meno ricercatori del bello ideale, meno nobili nelle idee, meno squisiti nel gusto, eccetto Gaudenzio, che in tutto compete coi primi della sua età.

Comincia il N. A. da Gaudenzio Ferrari da Valdugia, dal Vasari detto *Gaudenzio Milanese*, che l' Orlandi lo fa scolare di Pietro Perugino; ma il Lomazzo gli dà per maestro lo Scotto principalmente, e poi anco il Luini, e che innanzi a questi, secondo la tradizione dei Vercellesi, e studiasse sotto Giovannone. In età giovanile fu a Roma, ove dicesi che Raffaello l' impiegasse fra' suoi ajuti; ed è quello che più si avvicina a Perino ed a Giulio Romano. Il Ferrari è coloritore sì vivo e sì lieto, oltre l'uso dei Milanesi, che in qualche chiesa dove ha dipinto non ci ha bisogno di cercare le sue pitture: esse si presentano subito all' occhio dello spettatore, e lo chiamano a sè. Della mirabile arte di Gaudenzio tanto nella pittura che nella plastica ha molto scritto il Lomazzo, che è inutile a dirne più oltre.

I seguaci di Gaudenzio hanno continuato la sua maniera per lungo tempo. Non sono però da computarsi tra' più celebri il Lanetti Antonio da Bugnato, Fermo Stella da Caravaggio e Giulio Cesare valsesiano. Il Lomazzo (*) ci dà per imitatori di Gaudenzio, oltre il Lanino, Bernardo Ferrari da Vigevano, Andrea Solari, o Andrea del Gobbo, o Andrea Milanese, come viene chiamato dal Vasari; Gio. Battista della Cerva, dal quale apprese Gio. Paolo Lomazzo milanese i precetti, che espresse e che compendiò nella *Idea del Tempio della pittura* (**), e di cui si è parlato più sopra, facendo anche cenno delle sue opere con que' pochi versi citati a suo luogo,

Quindi andai a Piacenza, ecc.

Un' altra branca di Gaudenzisti comincia da Bernardino Lanini vercellese, il quale, ammaestrato da Gaudenzio, fece opere singolari eseguite sullo stile del maestro. Ebbe Bernardino due fratelli, ignoti fuori di Vercelli, Gaudenzio e Girolamo; i tre Giovenoni, Paolo, Battista e Giuseppe, dopo Girolamo, dipingevano quivi intorno gli anni del Lanini; indi il Soleri, che appartiene piuttosto al Piemonte, e Gio. Martino Casa, nativo di Vercelli, e vissuto in Milano, ambedue generi del Lanini, ed ultimo forse di questa scuola fu il Vicolungo di Vercelli.

Quanto poi dell' inferiore pittura in questa felice epoca non mancarono a Milano buoni paesisti, specialmente della scuola del Bernazzano, ignoti di nome, ma superstiti in qualche quadreria. È forse e di tale drappello quel Francesco Vicentino, milanese, tanto ammirato dal Lomazzi, che arrivava a rappresentare nel paesaggio fino l'arena sollevata

(*) *Nel capo XXXVII del suo* Trattato della Pittura.

(**) *Stampata nel* 1590.

mancante epigrafe il suo *Giudizio* dipinto a fresco in s. Procolo nella città di Reggio, ed il quadro di s. Rocco dal vento: costui fu anche buon figurista. Abbiamo altresì qualche ornatista e dipintore di grotteschi, fra' quali Aurelio Buso (*), lodato tra' Veneti per la patria. Ritrattista eccellente fu Vincenzo Lavizzario, che è quasi il Tiziano dei Milanesi, dal quale non devesi disgiungere Gio. Da Monte, cremasco, che visse anche con Giuseppe Arcimboldi, scelto pel suo bel talento nel far ritratti a pittore di Corte da Massimiliano II Augusto, nel quale ufficio continuò anche sotto Ridolfo.

Le due serie finora descritte dal ch. N. A. lo hanno guidato passo passo al secolo XVII, col quale dà principio all' epoca III, nella quale confessa non ritrovarsi quasi orma dello stile del Vinci, nè di quello di Gaudenzio, poichè gli ultimi loro successori adottate aveano, qual più qual meno, le nuove maniere insinuatesi di tempo in tempo in Milano dai forestieri a scapito delle antiche. Dà uno sguardo alla munificenza dei due grandi Borromei ed alla nuova accademia stabilita in Milano dal secondo di questi, l' immortale card. Federico; ma ridotti in quest' epoca a ristretto numero i milanesi pittori, e cresciuto il bisogno dei dipintori per le chiese e per gli altri pubblici edifizj che si moltiplicavano, altri stili furono recati in Milano da pittori forestieri, com' erano i Campi, i Semini, i Procaccini ed i Nuvoloni; altri cercati in paesi forestieri da cittadini di Milano, specialmente dal Cerano e dal Morazzone. Questi furono gli educatori di tutta quasi la gioventù milanese e dello Stato. Cominciando essi ad operare circa il 1570, e continuando anche dopo il 1600, vinsero le antiche scuole, ed a poco a poco le estinsero. Nè solo insegnarono a trattare nuovi stili, ma alcuni di essi a trattarli in fretta e ad ammanierarli, ond' è che la scuola decadde in fine, e pare che adottasse per massima di lodare le teorie degli antichi e seguire la fretta dei moderni.

Comincia da Simone Peterzano o Peterazzano, che nella Pietà a s. Fedele si soscrive *Titiani discipulus*, e gli si prestò facile fede, tanto lo imita. Nelle storie di s. Paolo e s. Barnaba, dipinte a fresco, innesta al colorito veneto l'espressione, gli scorti e la prospettiva dei Milanesi. Cesare Dandolo da Venezia trasferisce il suo domicilio in Milano, le cui pitture in varj palazzi sono stimate per l'arte e per la condizione dell' autore.

I Campi cremonesi furono i più solleciti a stabilirsi in Milano, e molto vi operarono, segnatamente Bernardino, un di cui ajuto eccellente in ispecie nel colorire i suoi cartoni fu Giuseppe Meda, che in un organo della metropolitana effigiò Davide che suona avanti l'arca, opera citata sotto il nome di Carlo Meda, forse della famiglia del precedente; indi Daniello Cunio, milanese, che finì paesista di molto merito; il fratello o cugino Ridolfo, distinto per eccellenza di disegno; e Carlo Urbini da Crema.

Il Lamo dice che Bernardino ebbe poi un numero quasi infinito di scolari e di ajuti, e per le sue relazioni possiamo qui aggiugnere Andrea da Viadana; Giuliano o Giulio De Capitani da Lodi; Andrea Marliano, pavese. Fors' anche a lui spetta Andrea Pellini, che, ignoto in Cremona sua patria, si conosce in Milano per un Deposto di croce, collocato in s. Eustorgio del 1595.

Più tardi comparvero in Milano i due Semini, genovesi, ambedue seguaci del romano stile; Ottavio il primo fu il maestro di Paolo Camillo Landriani, detto il *Duchino*, che nel *Tempio* del Lomazzo viene lodato come giovane di ottima speranza. Ma quelli che più operarono e più istruirono in Milano furono allora i Procaccini di Bologna, i quali, non mentovati dal Lomazzo nel suo *Trattato*, cioè nel 1584, sono ricordati con molto onore nel *Tempio*, cioè nel 1590; per la qual cosa pare che in quest' epoca cominciassero a farsi gran nome in Milano, ove poi si stabilirono nel 1609. Il capo di questa fa-

(*) *Buso o Busso Aurelio fu nativo di Crema, allievo del Caravaggio e suo ajuto in Roma. Le molte opere di Aurelio non furongli a lui bastanti per procacciarli una discreta fortuna, essendo morto miserabilissimo.*

tra gli appestati, risguardati come dipinti di primo rango nelle Scuole Lombarde: e che Camillo rivalizzò e si somiglia è Ercole, il quale viene dall'Orlandi, dopo il Malvasia, rappresentato come un generale che, avendo perduto il campo in Bologna, ove *non potè competere coi Samacchini, coi Cesi, co'Sabbatini, coi Passarotti, coi Fontana, coi Caracci, fece poi fronte in Milano ai Figini, ai Luvini, ai Cerani, ai Morazzoni.* Non sa però il N. A. come verificare questo detto, poichè Ercole era nato del 1520, come sta registrato in un ms. del P. Resta, esistente nella Biblioteca Ambrosiana; e del 1590, quando uscì dal torchio il *Tempio della Pittura*, era già vecchio, nè mise mai in Milano alcuna pittura, onde il Lomazzo dovette cercare di che lodarlo in Parma, e specialmente in Bologna, restando a conoscere se avessero più ragione il Malvasia ed il Baldinucci, qualificandolo *pittore mediocre*, od il Lomazzo, che lo chiama *felicissimo imitatore del colorare del gran Correggio e della sua vaghezza e leggiadria*: al N. A. sembra però *un po' minuto nel disegno ed alquanto fiacco nel colorito, quasi a norma dei Fiorentini... Nel resto è grazioso, accurato, esatto quanto pochi del suo tempo.* Così dalla sua scuola uscirono allievi eccellenti, un Samacchini, un Sabbatini, un Bertoja, ed istruì i tre figli, Camillo, Giulio Cesare e Carl'Antonio, dal quale nacque Ercole giuniore, maestri tutti della gioventù milanese, dei quali parla il N. A. ordinatamente. Essi tennero scuola in Milano, ed ebbero nome di assai diligenti maestri, sicchè diedero tanto numero di pittori, che non sarebbe possibile di qui tutti raccorli, nè ridonderebbe utile alla storia. Riserba però alcuni inventori di nuovo stile, e particolarmente di coloro che tennero dietro i loro maestri, all' ultima epoca, per non distrarre una scuola medesima in diverse parti.

Ultimo dei forestieri che insegnò allora in Milano fu Panfilo Nuvolone, nobile cremonese, del quale altrove si parlò: iniziò all' arte medesima quattro figli, che dal nome del genitore furono nominati i *Panfili*.

Fede Galizia, che fu di Trento, come vuole l' Orlandi, ed ebbe a genitore Annunzio, celebre miniatore, nativo di Trento, stabilito in Milano, dal quale trasse forse quel gusto di dipingere accurato e finito non meno nelle figure che nel paese. Circa questi tempi operò molto in Milano Orazio Vajano, detto il *Fiorentino* dalla sua patria. Federigo Zuccari, che, invitato dal cardinale Federico Borromeo, venne a Milano, ed in questa città come in Pavia nel collegio Borromeo non fece che la principale pittura, cioè il s. Carlo quando nel concistoro riceve il cappello cardinalizio, essendo le altre di Cesare Nebbia, che le dipinse contemporaneamente.

Parlando poi di quelli che studiarono altrove e non contribuirono alla scuola patria nè cogli esempi nè cogli allievi, cita il Ricci di Novara, il Paroni ed il Nappi di Milano, i quali vissero in Roma, dove pure fuvvi contemporaneo il cav. Pierfrancesco Mazzuchelli, denominato anch' esso dal paese di nascita il *Mo zzone*, che dopo qualche anno tornò alla Scuola Milanese, dove insegnò ed anche migliorò senza paragone il primiero stile, al quale fu pure contemporaneo Gio. Battista Crespi, conosciuto sotto il nome di *Cerano* sua patria nel Novarese, di famiglia pittorica, e questo formò varj allievi, che si riserbano ad inferior epoca, eccetto Daniele Crespi, milanese, che per la dignità e pel tempo in che visse non devesi disgiugnere dal maestro. Daniele è uno di que' grandi Italiani che si conoscono appena fuori di patria, ma egli fu un raro ingegno, che istruito dal Cerano, poi dal migliore Procaccini, avanzò il primo senza controversia, ed a parere di molti anche il secondo! Si possono aggiugner qui come per corollario alcuni artefici, de' quali se incerta è la storia, non è incerto il merito. Tali sono Giò. Battista Tarilio, Ranuzio Prata, milanese, che fioriva del 1635. Due fratelli ebbe allora il Novarese, coloritori di ragionevole gusto, Antonio e Melchiorre Tanzi.

Il ch. N. A. stabilisce dopo Daniele Crespi l' ultima epoca, che intitola meritamente di decadenza. Mi ricordo, dice, di avere udito da un intelligente,

stenne al confronto di Lodovico Caracci, suo competitore nelle opere della cattedrale di Piacenza; ed il Riposo

che Daniele Crespi si può dire l'ultimo dei Milanesi, come in altro genere Catone fu detto l'ultimo dei Romani: nondimeno sarebbe falsa la proposizione quando escludere si volesse da tutto questo giro di tempo ogni buon pennello, e farebbe ingiuria ai Nuvoloni, al Cairo e ad alquanti altri che sono vissuti in età a noi più vicine... Gli artefici pel contagio erano divenuti più rari dopo la morte del card. Borromeo, cioè dopo il 1631, in cui furono anche meno concordi; onde l' accademia da lui fondata per venti anni restò chiusa, e se per opera di Antonio Busca fu poi riaperta, non perciò produsse frutti congeneri a que' di prima... ed è pure da notarsi generalmente che i pittori di quest'epoca, benche usciti da varie scuole, si somigliano scambievolmente, quasi fossero discesi da un solo maestro. Niun carattere spiegano che dia nell'occhio; non bellezza di proporzioni, non vivacità di volti, non grazia di colorito. Tutto pare che languisca! La stessa imitazione dei capi-scuola non piace in loro, perchè o è scarsa od è soverchia, ovvero traligna nella piccolezza.

A tale uniformità di stile in Milano non è inverisimile che molto cooperasse Ercole Procaccini il giuniore, nel quale chi non è prevenuto da passione troverà spesso il carattere già descritto, abbenchè in opere studiate abbia dimostrato grandiosità, spirito, imitazione dello stile Correggesco, come in un' Assunta a santa Maria Maggiore di Bergamo. Due allievi della sua scuola si fecero un nome distinto; Carlo Vimercati, che però formossi miglior gusto studiando sulle opere di Daniele Crespi alla Certosa di Garegnano, ove trasferivasi quotidianamente da Milano; ed Antonio Busca, che parimenti si esercitò intorno i migliori esemplari in Milano ed in Roma; indi Cristoforo Storer di Costanza, scolare di Ercole, che fece anch' egli opere di sodo gusto; Gio. Ens, milanese, pittore meno finito. Lodovico Antonio David di Lugano, scolare di Ercole, del Cairo e del Cignani, che visse molto in Roma e viaggiò per l' Italia. Il cav. Federigo Bianchi dal maestro e suo suocero apprese piuttosto le massime che le forme o le mosse, le quali nel Bianchi hanno dell' originale e sono senza affettazione graziose e leggiadre. Questo non devesi confondere con Francesco Bianchi, amico di Antonmaria Ruggieri, e compagno presso che indivisibile d'ogni lode, d'ogni biasimo e d' ogni interesse, dovendosi prendere più pei migliori esemplari di concordia nell' arte stessa, che della pittura.

Il maggior numero dei Procaccineschi uscì dalla scuola di Camillo. Avea egli insegnato ancora in Bologna, ma non si conosce ivi se non Lorenzo Franco, che divenne poi buono imitatore de' Caracci. In Milano la scuola di Camillo fu sempre piena, e niuno la illustrò tanto quanto Andrea Salmeggia, bergamasco; indi Gio. Battista Discepoli, detto lo *Zoppo di Lugano*, uno dei coloritori più veri, più forti e più sugosi del suo tempo; nè inferior lode raccolse, sebbene in tutt'altro stile, un Carlo Cornara, autore di molte opere condotte con isquisitezza, di un gusto del tutto suo particolare: ebbe questi anche una figlia, che riuscì buona pittrice, e fece dei quadri d' invenzione propria.

Gio. Mauro Rovere, che seguendo prima la maniera di Camillo, passò poi a quella di Giulio Cesare, abbondò di quel fuoco che, usato con giudizio, dà l'anima alle pitture; abusato, ne scompone la simmetria. Un Giambattista ed un altro suo fratello, che trovasi nominato *Marco*, operarono con lui per chiese e per privati, scorretti però, ma spiritosi. Si trovano nominati anco i Rossetti, che più comunemente sono cogniti sotto il nome di *Fiamminghi*, dedotto dalla nazione di Riccardo loro padre, che di Fiandra venne a stabilirsi in Milano. A questi succedettero i tre Santagostini, Giacomo Antonio, scolare di Carlo Procaccini, Agostino e Giacinto figli del suddetto. Agostino fu buon pittore secondo que' tempi, vago, espressivo, accordato, benchè alquanto minuto; fu anche il primo a scrivere sulle pitture di Milano un' operetta edita del 1671, intitolata: *L'immortalità e glorie del pennello.* Dice poi il N. A., che l'Ossana,

d' Egitto in tavola, posseduto dall' egregio cultor delle scienze avvocato L. Piantanida.

il Bisi, il Ciocca, il Ciniselli ed altri Procaccineschi meno nominati in Milano stesso potranno mancare senza molto scapito alla storia.

I due Nuvoloni, Carlo Francesco e Giuseppe, citati più sopra, benchè istruiti dal loro padre Panfilo, possono sotto qualche aspetto appartenere ai Procaccineschi. Carlo Francesco diedesi poi alla seqnela di Guido, e tanto vi riuscì, che viene tuttora chiamato il *Guido della Lombardia*: Giuseppe poi fu pittore più macchinoso, di più fuoco, di più fantasia, ma non sempre scelto egualmente, nè esente sempre dagli scuri troppo gagliardi. Dal suddetto Carlo Francesco venne istruito Giosetfo Zanatta, erudito pittore, come ne giudica l'Orlandi. Presso lui, e quindi anco presso i veneti maestri studiò Federico Panza, che dipinse con forte macchia, la quale rendette più dolce avanzandosi in età. La stessa scuola venne frequentata da Filippo Abbiati, pittore di talento vasto, e nato per opere macchinose, ferace di idee e risoluto nell'eseguire. Pietro Maggi, il quale se non imitò il maestro, lo superò nella fretta di dipingere, e Giuseppe Rivola, che viene detto uno dei migliori allievi dell'Abbiati.

Il Cerano, benchè distratto da più cure, istruì non pochi, e col più favorevole successo Melchiorre Giraldini, il quale trattò con possesso lo stile del maestro e riuscì facile, gajo, armonioso, inferiore però sempre all' istruttore nel tocco magistrale del pennello. Addestrò il Cerano anco Carlo Cane di Gallarate, che in età avanzata datosi a copiare ed a seguire il Morazzone, molto profittò in quello stile; egli solea mettere da per tutto, e, dice il N. A., *anche in paradiso*, un cane per significare il suo nome, siccome si può vedere in un quadro nella basilica di Monza. Tenne scuola in Milano, e dalla sua mediocrità può conghietturarsi quella de' suoi seguaci Cesare Fiori ed Andrea Porta; Giuliano Pozzobonelli però accostossi alla maniera dei due Cerani; Bartolommeo Genovesini (il cui casato fu Roverio), che fece opere le quali hanno del grandioso; Gio. Batt. Secchi, soprannominato dalla patria anco *Caravaggio*.

Il Morazzone ebbe scolari imitatori e copisti in gran numero. Onore di tale scuola fu il cav. Francesco Cairo, il quale poi cangiò anche lo stile dopo che ebbe studiato in Venezia ed in Roma; non ebbero però buon successo i due scolari del Morazzone, Giosetfo e Stefano Danedi, conosciuti sotto nome di *Montalti*: il primo però s'ingentilì sotto Guido Reni, del cui stile sente quanto basta. Uno dei più attaccati alla maniera del Morazzone, e più vicino a lui per la bravura, fu il cav. Isidoro Bianchi, detto anche *Isidoro da Campione*, miglior frescante che dipintore ad olio. Questo fu scelto dal duca di Savoja a terminare una gran sala in Rivoli, rimasta imperfetta per la morte di Pierfrancesco, e del 1631 venne dichiarato pittore ducale. Circa questo tempo vissero in Como, oltre i Bustini (Benedetto Crespi, Antonio Maria suo figlio e scolare, e Pietro Bianchi, tutti e tre chiamati *Bustini*), due fratelli discepoli del Morazzone, Gio. Paolo e Giovanni Battista Recchi, i quali ebbero per compagno Gio. Antonio, nipote. Altri pittori poi vengono citati dalla Guida, che sembrano istruiti dai precedenti, come Paolo Caccianiga, Tommaso Formenti e Giambattista Pozzi.

Mentre la Scuola Milanese andava invecchiando, e non più dava maestri che promettessero quanto i primi od i secondi, la gioventù provvedeva a sè stessa cercando di bere a fonti più accreditate, e molti furono allora che qua e là si dispersero in traccia di nuovi stili: Stefano Legnani, detto il *Legnanino*, per non confonderlo col padre Cristoforo ritrattista, riuscì uno dei più chiari artefici che fossero in Lombardia intorno ai principj di questo secolo, avendo frequentato il Cignani in Bologna ed il Maratta in Roma; a Novara fece la cupola di s. Gaudenzio, della quale non fece forse opera più bella. Andrea Lanzani, dopo avere preso lezioni dallo Scaramuccia scolare di Guido, che per qualche tempo si trattenne in Milano, passò a quelle del Maratta in Roma; infine si diede ad imitare Lanfranco: il migliore allievo l' ebbe in Ottavio Parodi, lodato

Grande parimenti si deve considerare nella storia pittorica il fratello Giulio Cesare, del quale fu prima suo

dall'Orlandi. Da Roma pure e dalla scuola di Ciro Ferri tornò Ambrogio Besozzi, il quale dipinse ornati più che storie, abile però anche in questo, siccome lo indica il suo s. Sebastiano a s. Ambrogio. In Venezia studiò il Pagani, e vi insegnò ancora, contandosi fra' suoi allievi il celebre Pellegrini. Nota lo Zanetti che introdusse nelle accademie un nuovo gusto di disegnare il nudo, caricato alquanto, ma di buon effetto. Pietro Gilardi dalla scuola patria passò a quella di Bologna, ed apprese ivi dal Franceschini e da Giangioseffo del Sole come migliorarsi: fu contemporaneo Gio. Battista Sassi, che ultimò qualche opera lasciata imperfetta dal Gilardi per la sua morte. Gioseffo Petrini da Caronno, che fu scolare del Prete Genovese; indi Pietro Magatti di Varese, vissuto verso la fine del secolo XVIII, riputato buon artefice secondo la sua età. Qui dovrebbe aver luogo, dice il N. A., un maggiore Milanese, che in paese estero ampliò l'onore della patria, Francesco Caccianiga, assai noto in Roma, ma poco fra' suoi, sebbene grande stima acquistasse in quella metropoli; e suo contemporaneo fu Antonio Cucchi, rimasto in Milano, non perchè l'uguagliasse, ma perchè sulle orme dei Romani esso pure si distinse, se non per lo spirito, almeno per la diligenza. Ferdinando Porta, lodevole per varie pitture che eseguì ad imitazione del Correggio, ma incostante e non eguale a sè stesso. E questi bastino a quest'epoca, che ne ha prodotti altri di qualche grido, ma non esteso gran fatto oltre il suolo natío.

Dopo che la capitale cominciò a preferire scuole forestiere alla sua propria, quelli dello Stato fecero lo stesso, soprattutto i Pavesi, i quali in quest'ultimo secolo hanno avuto più professori che in altra età, poco però noti fuori di patria. Il Bartoli distingue Carlo Soriani, che nella cattedrale dipinse il quadro del Rosario coi quindici Misteri, grazioso lavoro sul fare del Sojaro. La serie dei pittori accennati comincia da Carlo Sacchi, che l'Orlandi dice instruito dal Rosso pavese; ma questi è verisimilmente Carlantonio Rossi milanese. Il Sacchi continuò i suoi studj in Roma ed in Venezia, e riuscì bene nell'imitazione di Paolo Veronese. Indi G. B. Tassinari, Carlo Bersotti, buon professore dell'inferiore pittura, Tommaso Gatti e Bernardino Ciceri, i quali fatti loro studj l'uno in Roma e l'altro in Venezia, riuscirono buoni pratici. Il Gatti educò poi Marcantonio Pellini, che in seguito consegnò ai Veneti ed ai Bolognesi. Al Ciceri succedette il suo allievo Gioseffo Crastona, pur tinto di romana erudizione: degli ultimi poi furono Pierantonio Barbieri, discepolo di Bastiano Ricci, e Carlantonio Bianchi, seguace del dipingere romano: tutti questi pittori diedero alla patria più novità che splendore; nessuno vede Pavia per loro.

Altri pure dello Stato e delle sue vicinanze, circa i tempi del Sacchi, ne uscirono, ed altrove divennero celebri, siccome il Mola comasco, Pietro de Pietri, che, nato nel Novarese, studiò e morì in Roma. In Roma pure si abilitò Antonio Sacchi comasco, come pure comasco fu F. Emanuele Minore Riformato, che inserito dall'Orlandi nell'*Abbeccedario* come pittore formatosi da sè stesso, merita che si corregga tale detto; fece di buono stile varie opere in diverse chiese del suo ordine, in Sicilia, in Roma ed in patria.

Sono poi da nominarsi tra' prospettivi ed ornatisti Gio. Ghisolfi, scolare di Salvatore Rosa, lodato nella Scuola Romana. Bernardo Racchetti, suo nipote, lo seguì con lode, e Clemente Spera di egual merito. Il Torre fa menzione anche di un Lucchese, che assai bene dipingeva prospettive e figure, detto Paolo Pini. Pierfrancesco Prina, lodato dall'Orlandi, ed i due Mariani, Domenico e Gioseffo suo figlio; il padre fece in Milano varj allievi, e fra questi il Castellino da Monza.

Pittori paesisti di grido, sul fare dell'Agricola, fu Fabio Ceruti, di lui allievo, dei cui quadri ridonda la città e lo Stato. Vive anche la memoria di un Perugini nominato dal cav. Ratti nella vita di Alessandro Magnasco di Genova, detto *Lisandrino*. Il Magnasco

studio lo stile Coreggesco in Parma; ma in progresso se ne formò uno tutto suo proprio, che era un misto di

stesso ancora da sè può considerarsi come buono artefice della minor pittura per que' quadrettini all' uso fiammingo, di bambocciate e di popolari rappresentanze. Tenne anche scuola in Milano, e vi ebbe imitatori un Coppa ed alquanti altri; ma più che alcun altro gli si appressò Bastiano Ricci, che fu d'ingegno meraviglioso: dipinse pure in Milano sull' istesso gusto Martino Cignaroli, che ricevette abilità da Verona e dalla scuola del Carpioni. Insieme con Pietro suo fratello e colla sua famiglia si stabilì in questa sua nuova patria (Milano) ov'ebbe un figliuolo detto *Scipione*, che in Roma fu paesista di merito, e visse poi in Milano e Torino.

Circa il 1700 si stabilì in Milano Lorenzo Comendich, ricordato già fra gli scolari del Monti.

Nelle pitture dei greggi e d'ogni genere d'animali prevalse Carlo Cane, e forse più che in quelle degli uomini. L' Orlandi celebra come maraviglioso in tal genere Angiolmaria Crivelli: questi a Milano è chiamato Crivellone a differenza di Jacopo suo figliuolo, celebre particolarmente nel dipingere uccelli e pesci: esso morì del 1760. Più a noi vicino è stato un Londonio, che assai ragionevolmente dipinse armenti. In Como fuvvi un Maderno, singolare in rappresentare rami ed utensili da cucina sul gusto del Bassani; fu anche fiorista di merito, e più di lui il suo allievo Mario Crespini.

La terza accademia venne fondata in Milano nel 1775 dall' immortale sovrana Maria Teresa, e promossa con sempre nuove beneficenze dai due di lei figli Giuseppe e Leopoldo, non che dal successore nell' impero e negli Stati di Lombardia Francesco I, che anche fra i tumulti della guerra non dimentica mai le belle arti, frutto di pace e protezione perenne e costante. Quest' accademia, che di presente è di già portata al più alto rango da non invidiare le più celebri d' Europa, venne affidata nel suo risorgimento alla direzione del dotto ab. Carlo Bianconi, col titolo di segretario, alla di cui morte venne, dietro l' unanime voto del Corpo accademico, sostituito dalla suprema autorità dello Stato il ch. Giuseppe Bossi, letterato di merito distinto e pittore a pochi secondo, e che io di buon grado, in un con Andrea Appiani, del quale qui in appresso parlerò, chiudo, e per dir così, cingo con questi genj delle scienze e delle arti di florida corona la Minerva della Scuola Milanese.

Giuseppe Bossi ebbe suoi natali del 1776 in Busto Arsizio di questa provincia milanese. Le prime teorie dell' arte le apprese nel seno di quell'Accademia, che un dì dovea essere da lui retta; e non appena compito il diciottesimo anno, che ottenne di andare a Roma a perfezionare suoi studj sulle divine opere degli immortali maestri del buon secolo pittorico e sui monumenti dei dotti antichi scalpelli; e tali furono le indefesse, studiose cure dell' arte, e le letterarie occupazioni della poesia e della letteratura, non disgiunte da saggia, animatrice filosofia, che tornato in patria diedesi a divedere per quel genio addottrinato che ad illustrare veniva, tra il giubilo de' suoi, le scienze e le arti belle, e questi soli furono i titoli al Bossi e non le stolte brighe delle protezioni dei grandi, che lo fecero salire, ancor giovanetto, a presiedere, qual uomo da lunghe sperimentate cognizioni provetto, a disimpegnare la carica principale dell'Accademia di Brera, la quale trovò nei piani, negli studj e nelle cure del suo segretario quel notabile incremento, che forma ora l' ammirazione di chiunque va a visitare quel santuario delle belle arti, renduto anche più celebre pei tanti allievi usciti dal suo seno, che a ragione vantansi di essere annoverati tra i più distinti maestri ne' principali stabilimenti di scienze ed arti nello Stato ed altrove.

Sarà poi sempre somma gloria del Bossi di avere cogli alunni di quella industriosa e scientifica accademia esercitati atti di non mai abbastanza commendevole beneficenza, avendo aperta nella sua casa una scuola particolare gratuita di pittura a favore di que' giovani, che dopo avere appresi i principj nella precitata accademia e dati segni di felice progresso nell' arte, venivano guidati

Raffaellesco, Tizianesco e Caraccesco; fu però sempre esattissimo nel disegno, grazioso non meno che studiato nel nudo e nei panneggiamenti.

colle teoriche dottrine, e col maneggio dei pennelli a formarsi pittori degni del sommo nome di artista italiano.

Sono poi abbastanza noti i lunghi e faticosissimi studj fatti dal Bossi sul troppo noto Cenacolo del Vinci, e per il prezioso cartone, ch'egli stesso e di propria mano lavorò per la copia, grande al pari dell'originale, onde essere eseguito in musaico, siccome col più felice successo avvenne in Milano per opera del chiarissimo artista romano Raffaelli, e che qual prezioso monumento d'Italia arricchisce la galleria imperiale di Vienna. Accrescono poi anche la fama del nostro Bossi i molti quadri da lui lavorati per pubblici stabilimenti e private sale, non che i molti dipinti, che imperfetti restarono nella di lui casa a motivo dell'immatura morte, che fatalmente lo rapì alle scienze, alle arti, agli amici, ai dotti ed alla patria nella florida età di anni trentotto, compianto da chiunque ebbe il contento di avvicinarlo e saperne le virtù e l'esimio di lui merito.

Dal Corpo accademico venne al Bossi eretto un busto in marmo sotto il portico superiore nel palazzo di Brera; e l'amicizia innalzò al letterato ed all'artista un secondo monumento in una delle sale della Biblioteca Ambrosiana, monumento anche più degno d'essere tramandato alla più rimota posterità, per essere l'imagine e del trapassato cavata da bianco marmo dal grande Prasitele del nostro secolo, l'immortale possagnese Canova.

Nell'umile patria del grande Parini venne alla luce, essendo l'anno 1754, quel dotto artista, destinato a scuotere dalle tepide ceneri l'antico fuoco italiano, che le tele e la calce coll'igneo suo calore penetrando, vita donò ed espressione più eloquente d'ogni umana lingua. Andrea Appiani apparve sull'orizzonte d'Italia allora appunto, quando niun pittore maestro potea, capace di sufficiente lume, guidarlo sulle vie del patrio onore! Le arti belle e le scienze in Lombardia, anzi in Italia, erano in decadimento! Era già più d'un secolo, che basse allegorie e ridicolissimi oggetti di Mitologia formavano ogni argomento sublime e tutta la scienza del pittore. Sentiva però in sè stesso quel genio animatore, che alla sublimità lo chiamava, e quello fu il solo lume benefico che lo dirizzò al vero indefettibile studio della pittura, a suggetti storici, per cui si può a tutta ragione chiamare l'Appiani il vero ristauratore della pittura in Italia, e collo studio profondo e ragionato dei grandi originali e coll'imitazione dei dotti esemplari del secolo del gran Leone, dietro i quali, e col sussidio di un giusto criterio e di un saggio discernimento, arrivò a sublimare l'arte sua, formandosi quello stile sì ben castigato, quel buon gusto pieno di grazia, di venustà, di belle forme e di un dotto colorito, che in vano sarebbesi ricercato negli artisti di sua età. Appiani era solo pittore in Lombardia! In Italia!!

Circa l'anno 1785, o poco dopo fece di pubblico diritto alcuni medaglioni a fresco nella chiesa parrocchiale di Rancate sul Lambro, e contemporaneamente i lodatissimi quadri all'olio di s. Elisabetta per la chiesa di Gambolò (in Oltrepò) e l'Alcide al Bivio; ed a Milano in casa del sig. march. Litta Modignani, ciambell. di S. M. I. R. A., la medaglia sotto la gran volta dello scalone, rappresentante l'Aurora: e sì che il celebre artista in quell'allegorico dipinto di sua libera composizione fu presago di un'aurora foriera di tanti doni a quell'illustre, bella, ben amata, numerosa e coltissima famiglia. Verso l'anno 1792, non senza forte ragione intraprese un istruttivo viaggio, onde esaminare con avveduta diligenza le migliori opere di Raffaello, di Michelangelo, del Correggio, dei Caracci e di altri grandi maestri, e fattosi padrone di alte cognizioni, tornò in seno della sua patria, onde tributarle l'omaggio preziosissimo di sue virtù; e del 1795 pose mano con tutto l'impegno di suo dotto sapere al gravissimo lavoro dei pennoni e dei due archi murati della cupola nel tempio della B. V. presso s. Celso in Milano, ed in soli tre mesi ridusse a buon termine i più gradevoli freschi, che oltre ad un secolo Milano non avea più ve-

Ercole Procaccini juniore, di loro nipote, imparò i principj dell'arte da Carlo Antonio suo padre; ma siccome quello erasi dato soltanto a dipingere paesaggi, luoghi boscherecci e simili; così, lasciate le maniere e lo stile del genitore, andò sotto le discipline di Giulio Cesare, e sotto di lui si aprì una luminosa carriera in merito di sua professione, nella quale dimostrossi tanto valente e perfetto imitatore, che non poche delle sue opere vengono riputate di Giulio Cesare. Milano poi ricorderà sempre con piacere la memoria di questo valente artista, benemerito sostenitore della Scuola Lombarda, avendo egli concorso colle proprie entrate a mantenere tutte le occorrenti spese per la florida Scuola Milanese, e particolarmente per l'accademia del nudo, per le quali benefiche istituzioni si ebbero e nella pittura e nella scultura distinti artisti.

Albani Francesco ebbe sua culla in Bologna del 1578. Fu uno dei più valenti e più graziosi pittori della Scuola Caraccesca. Sebbene le prime teorie dell'arte le apprendesse da Dionisio Fiammingo, che poi del tutto abban-

duto: tanto si può fare quando più che l'interesse lavorano onore, genio e volontà! Il favorevole incontro di questi dipinti procacciarono all'Appiani altre ragguardevoli opere, e tali sono quelle veramente sorprendenti condotte dal suo pennello nel reale palazzo di questa città, delle quali in particolare ogni testa può servire di vera scuola, per vivacità, grazia e carattere, ed alcune anche per l'imitazione dell'antico, ed in generale tutto il lavoro, a giudizio degli intelligenti non solo, ma di chiunque ha buon gusto per la bell'arte, riuscì di tanta eleganza e celebrità, che supera ogni altro fresco eseguito per l'addietro dall'Appiani, sebben condotto con suprema maestria dell'arte, e per conseguenza venne elevato il nostro Appiani tra i sommi artisti lombardi a formare anello di unione coi più celebrati pittori dei secoli XVI e XVII.

Del 1813, se un colpo d'apoplessia non lo rapì tosto alla patria, agli amici ed alla famiglia, che se lo tenne tuttavia caro sino a tutto il 1817, involato non pertanto venne alle maggiori glorie della bell'arte, che in sì sublimi maniere possedeva, e col massimo fatale destino spogliato trovossi d'ogni facoltà di mente e di mano, non lasciando a Milano neppure la lusinga di possedere gli altri freschi per la volta della sala principale del succitato R. palazzo, per i di cui importantissimi lavori aveva di già eseguiti i relativi disegni, nei quali trovasi espresso quanto di sublime e sorprendente all'immaginoso pennello dell'Appiani aveano inspirato i versi del Cantore dell'Iliade e dell'Odissea.

Sebbene Appiani abbia lasciato dopo di sè allievi degni di un tanto maestro, si vide però, dietro il suo esempio, coltivata quella, che ora chiameremo pittura istorica, portata già a tal grado di sublimità da gareggiare col secolo d'oro della pittura, e renduta degna da trasmettersi alla più rimota posterità coi nomi chiarissimi di Hayez, Palagi, Sabatelli e Migliara, in un diverso genere di dipinto, oltre non pochi altri di merito anch'essi distinto, che cito con piacere a gloria del nostro secolo e del patrio splendore.

donò seguendo per una parte i bei precetti di Lodovico Caracci e di Guido Reni, del quale fu poi anche rivale, portando quindi l'imitazione sulle opere di Raffaello e del Correggio. La grandiosità delle invenzioni, l'amabilità delle idee, la grazia delle figure, la bellezza infinita delle teste, la vaghezza del colorito, la prospettiva, i paesi, le storie e persino gli stessi capricci concorsero nel pennello dell'Albani a rendere le sue opere degne di universale ammirazione ed il suo nome celebre nei fasti della pittura. Prove convincentissime sono le quattro Veneri, che venivano custodite nel gabinetto del re di Francia, e la Danza dei fanciulli, che ora trovasi in questa I. R. Pinacoteca di Brera con altri tre quadri. E come non dovevano questi dipinti riuscire di un merito assai distinto, singolarmente nelle sue figure, se egli, oltre il genio, la virtù e lo studio, fu anche benedetto dal cielo nelle più care e sante affezioni, avendo avuto in consorte una donna che in sè racchiudeva le più belle qualità che la natura e la grazia dispensano a certi esseri privilegiati nel fisico e nel morale, la quale essendo anche madre di numerosa progenie, bella al pari di chi l'avea generata, potè Francesco ad arbitrio ritrarre le più belle figure, le Veneri e gli Amorini con grazia e venustà straordinaria, essendo sempre replicate le imagini somigliantissime della consorte e dei figli. Di tali pregi sono pure arricchiti tra gli altri i quadri d'Aci e di Galatea, il quale insigne dipinto divenne in questo stesso anno 1828 di proprietà della Biblioteca Ambrosiana per ispontaneo dono di un *incognito*, e le Sacre Famiglie esistenti nel palazzo Pitti a Firenze. Se a questo sommo artista si potesse fare qualche censura, si direbbe che alcuna volta mancógli l'espressione, e trattò pensieri non sempre degni della nobiltà del suo pennello: supplironvi però tanti altri pregi, e quelli particolarmente di aver dato alla pittura infinito numero di allievi, i quali trovarono nel dotto Albani il liberale e generoso maestro, che tutti loro svelò i segreti dell'arte per gli utili di lei progressi. Molte opere dell'Albani arricchiscono le più celebri gallerie, essendo egli morto nella grave età d'anni 82.

Guido Reni è il genio tutelare che corona le glorie del secolo d'oro della pittura ed i trionfi di quella grande scuola, che ho fin qui fatto soggetto delle mie ricerche. Bologna accolse nell'anno 1575 i natali di Guido, ed i Caracci ebbero l'onore di avviarlo sulle vie della gloria. Dapprincipio della sua carriera pittorica parve inclinare alle maniere di Michelangelo di Caravaggio, il quale non lasciava d'imporre per quel suo dipingere elaborato, fiero e di grandi tinte, con quel gran lume serrato, con quelle ombre terribili, e massimamente con quel fracasso simultaneo di scuri e lumi; ma Guido, dolcissimo di carattere, avvertito dell'inganno dal prudente Annibale, si emendò, sostituendovi uno stile totalmente opposto, nobile, copioso nella composizione, naturale, piacevole, aperto, vivace, fluido, grazioso con maniere tutte eleganti, ed accompagnate dal magico incanto delle carnagioni sì calde, sì morbide, che a taluni parve vedere circolare il sangue nelle vene. Felice questo grande artista, che a tempo non isprezzò quel lume che gli segnò la giusta via, ed ascoltò quella voce che solo disprezzasi dagli orgogliosi e dagli ignoranti! Se Guido si pose tosto a studiare Raffaello, Tiziano, Correggio, Paolo Veronese, Parmigianino ed altri capi-scuola; s'egli in Roma non cessò di portare le sue instancabili meditazioni sulle statue e sugli antichi bassi-rilievi; se piena ebbe la mente delle bellezze tutte della Venere Medicea e della Niobe, che chiamava le care affezioni de' suoi studj ed i veri suoi modelli; fu effetto di docilità nell'ascoltare e nel seguire saggio consiglio. Per questo Roma mostra fastosa, tra tante belle opere di Guido, in Campidoglio la Fortuna; ai Cappuccini il s. Michele, chiamato il *nonplus ultra* di Guido; l'Erodiade nel palazzo Corsini; la Maddalena in casa Barberini; l'Aurora nella galleria Rospigliosi. Ma e che non si dirà della indescrivibile testa di Ercole, che in meno di due ore dipinse pel principe Gian Carlo di Toscana, ed in sua presenza? Tanta fu la sorpresa, non meno per la prestezza di esecuzione, che della suprema perfezione del lavoro, che volle personalmente presentarlo di una medaglia d'oro, accom-

pagnata di sessanta doppie. Bologna poi va fastosa di possedere la Strage degli Innocenti, il Santo Giobbe ed il quadro dei santi apostoli Pietro e Paolo, esistente per l'addietro in casa Sampieri, ora divenuto proprietà della I. R. Pinacoteca di Brera in Milano. Modena, Genova ed altre ragguardevoli città custodiscono come altrettanti tesori le opere di Guido. Sarà però sempre gran pregio di Guido di non aver giammai posto a prezzo i suoi dipinti, avendo in odio una mercenaria retribuzione: si accontentava piuttosto di un onorario libero alla volontà dei committenti, imitatore di que' sommi pittori della rimota antichità, Zeusi, Parrasio ed Apelle; onorario però che al Reni fruttò vistosissime somme, massimamente per le abbondanti elargizioni del suo grande mecenate Paolo V, che però assorbite vennero dalla forsennata passione del giuoco, che sola bastò a fargli alcuna volta dipingere con qualche trascuratezza, e ad accorarlo di tal maniera da vedersi anche abbreviati giorni sì preziosi alla bell'arte, e portato del 1642 alla tomba, accompagnato dalle lagrime di tanti suoi allievi e dei non pochi ammiratori sensibili al complesso delle virtù e delle disgrazie di Guido, sommo e divino artista.

Barbieri Gio. Francesco fu soprannominato *Guercino da Cento* dalla sua patria, piccola città nel Bolognese, ove nacque del 1590. I primi rudimenti pittorici gli apprese in Bologna da Paolo Zanconi, pittore di scarso merito, in seguito dal Cremonino, ma poco dopo, attesa la penuria di sua famiglia, tornò in patria volgendo ogni suo studio al celebratissimo quadro lavorato da Agostino Caracci pei Cappuccini, facendo e rifacendo copie, che se non erano lavoro perfettissimo del Caracci, si approssimavano però a quel grande maestro, non lasciando di far trasparire tutte quelle belle doti che un dì il Barbieri avrebbero elevato al livello dei sovrani maestri della pittura. La fama che precedeva i lavori di Gio. Francesco, lo chiamò a Roma mediante cortese invito del grande mecenate degli artisti, Gregorio XV, per il quale divenne sì grande e per gli intensi studj sugli antichi monumenti e pei favore-

volissimi soggetti presentatigli a trattarsi. Fu anche questo bel genio sedotto per un istante dallo straordinario pennello del Caravaggio, ma anch'esso presto si rinvenne, e si ebbero poi i celebratissimi suoi freschi nella vigna Lodovisia; il s. Grisogono nella sua titolare chiesa, e nel Vaticano il terribile quadro rappresentante il Martirio di santa Petronilla, che non sarà mai abbastanza lodato, e che gareggierà coi capi d'opera di Raffaello, di Guido e del Buonarroti. Tornato in patria, passò alcuni anni a Bologna, indi a Modena, a Reggio ed a Piacenza, lasciando dappertutto opere degne di tanto pennello e dei migliori artisti de' quali va fastosa l'Italia. Lavorò per tante altre città, e non poche ascrivono a sommo onore di possedere qualche suo dipinto, e la nostra I. R. Pinacoteca mostra con somma gloria il quadro rappresentante il Ripudio di Agar nella quadreria Sampiero. Onorato il Guercino da tante lodi, giustamente meritate, dai dotti d'ogni classe, rispettato dai grandi, portato sino alla venerazione dai tanti suoi allievi, caro ai parenti, agli amici, alla patria, agli artisti, finì sua luminosa carriera in Bologna del 1666.

Zampieri Domenico, conosciuto comunemente sotto nome di *Domenichino*, nacque del 1581 in Bologna, fecondissima madre di tanti genj. Non appena egli ebbe appresi alcuni principj d'arte da Dionigi Fiammingo, che da maturo consiglio venne guidato alle migliori istituzioni dei Caracci, ove in breve, quasi aquila dominatrice di supreme regioni, spiegò rapidissimi suoi voli, e fuori d'ogni aspettazione trovossi acclamato principe di quell' accademia. Desideroso di conoscere le opere Raffaellesche ed i ricchi monumenti della romana grandezza, andò a Roma, dove tosto entrò in istretta lega coll'Albano, che a lui in quell'istante fu assai utile per rivalizzare con Annibale Caracci, con Guido Reni e cogli altri grandi maestri, che in quella bell' epoca pittorica onoravano la metropoli dell' orbe cattolico. Domenichino in ogni suo lavoro che ivi intraprese, si mostrò acutissimo ne' disegni, espressivo nelle composizioni, con attitudini e panneggiamenti sempre vaghi, sempre belli; le fisonomie poi e le arie di teste sempre finite

e variate, con carnagioni e colorito che regge tra quello di Guido e del Guercino. Chiunque in Roma va a visitare le opere del Domenichino, deve al certo riempirsi d'ammirazione. L'Assunta in s. Maria in Trastevere, dipinta nel mezzo del lacunare, sembra vedersi a chiar'occhio con tutta la sovrana maestà salire e perdersi nella veramente divina gloria dalla quale è circondata. La Comunione di s. Girolamo, dipinta nella chiesa della Carità, viene risguardata opera fra le prime e più insigni venute alla luce nel secolo d'oro della pittura. Invitato a Napoli a dipingere la cappella del Tesoro, sebbene vi trovasse generoso l'accoglimento ed illimitata la munificenza del Sovrano e della sua Corte, per la quale aprì ivi quella scuola, dalla quale riconosceranno il loro ben essere tanti illustri artisti; pure in seguito videsi bersagliato dalla prepotenza della maggior parte di tanti sciocchi e presuntuosi nazionali pittori, i quali per la loro veramente crassa ignoranza non potendo partecipare alle glorie delle Scuole Lombarde, attentarono ai giorni di un uomo cotanto benemerito, troncando una vita sì preziosa all'ingrandimento della sublime arte, lasciata in un colla famiglia inconsolabile fra l'estremo duolo di averlo perduto pria che compisse i dieci lustri. La nostra I. R. Pinacoteca tiene fra i quadri più distinti da essa posseduti quello del Domenichino, rappresentante la Vergine col pargoletto Gesù ed altri Santi, nel quale vedesi spiccare tutta la perfezione dell'arte.

Barocci Federico, nato del 1528 in Urbino, fu egli vero maestro nell'imitazione della natura, quasi secondo Tiziano. Le sue prime opere fatte a Roma nel palazzo di Belvedere levarono ad alto grido il suo nome sull'ali della fama, la quale suole precedere gli alti rarissimi genj. A cagione di malattia costretto venne a ripatriare, e se non dopo quattro anni potè ripigliare l'esercizio dell'abile suo pennello. Il Barocci nelle sue opere lasciò trasparire maniere Correggiesche, e ben più presto che la bella eleganza greca e quella dell'immortale suo concittadino, preferì emulare nel colorito e nelle arie di teste tutta la

venusta grazia lombarda, come lo comprovano le pitture in Roma alla Minerva, alla Chiesa Nuova, in altri luoghi ed in diverse città, non meno che i due belli dipinti che possiede questa I. R. Pinacoteca, cioè il s. Francesco d'Assisi ed il Crocifisso, ai di cui piedi addolorata vedesi la Madre del Redentore colla Maddalena e s. Giovanni, che muovono il più vivo cordoglio per il sentimento che inspirano. Morì in patria del 1612, universalmente compianto.

Lanfranco cavaliere Giovanni, nacque del 1581 in Parma da poveri genitori, i quali lo mandarono a Piacenza a procacciarsi il pane nella qualità di domestico; ma una stella benefica segnógli una meta assai luminosa ed una sorte gli preparò migliore, propizia, guidandolo a caso nella generosissima, antichissima e nobilissima famiglia Scotti, la quale, avendo conosciuti in Giovanni non ispregievoli indizj d' inclinazione alla pittura, dopo poco tempo lo restituì alla patria, non senza appoggio di sussistenza: e raccomandatolo ad Agostino Caracci, che lavorava per quella Corte, non tardò ad ispiegare i frutti del suo genio e delle prime istituzioni; ma essendo a lui sgraziatamente mancato il maestro, volle compensarsi della perdita coll'andare a Roma a continuare suoi studj sotto Annibale; e dopo avere perfezionato il Caraccesco stile, assunse l'impegno di lavorare nella galleria Farnesiana, i di cui freschi furono dagli intelligenti giudicati tra i belli lavori delle Scuole Italiane, specialmente che non avea trascurato d' impossessarsi delle maniere e del gusto di Raffaello, di Michelangelo e del Parmigianino, avendo al Lanfranco assai giovato nelle sue opere il magico contrapposto di ombre e di luce. Per sì gran nome che si era formato, venne egli chiamato a lavorare colle più favorevoli condizioni a Napoli, a Bologna, a Piacenza ed in altre cospicue città d'Italia, alcune delle quali opere meritarono per il loro pregio di essere ultimate dal Domenichino, stante la di lui morte seguita in Roma del 1647, compianto dai molti suoi allievi, che amava con vero paterno cuore.

Non volendo inoltrarmi di troppo nel vastissimo campo ove riportarono tante onorate palme i pittori lombardi, persuaso che mi scosterei assai dall'ideato mio piano, al quale ho creduto meglio supplire colle note a piè di pagina, indicanti le scuole relative descritte parzialmente dall'ab. Lanzi, accennerò qui soltanto que' distinti artisti che in seguito illustrarono questa grande scuola, tra' quali il cav. Tiarini, seguace dei Caracci e celebre per gli scorti difficilissimi e per tante belle opere eseguite in Bologna sua patria, in Modena, Reggio, Parma, ecc.; com'è degno d'ammirazione il s. Giovanni decollato, posseduto da questa I. R. Pinacoteca; i tre Franceschini, il primo di Volterra, chiamato perciò il *Volterano*, un di cui sceltissimo quadro rappresentante il transito di s. Antonio trovasi tra la mia piccola raccolta, e gli ultimi due bolognesi, che fiorirono in questa scuola collo stile dei Caracci e del Parmigianino, sebbene più manierati; il Maurino ed il conte cav. Carlo Cignani bolognese, scolare dell'Albano, celebre pei suoi dipinti in una sala del ducale giardino di Parma, ove dipinse varie storie *della potenza d'amore*, nelle quali si vede il Cignani gareggiare con Agostino Caracci, che avea perfezionata la volta. Il cavaliere Cignani in questo capo d'opera dei suoi freschi seguì nel colorito lo stile Correggesco, aggiungendovi però la grazia e la morbidezza Guidesca.

In Cremona poi si rendettero celebri i Campi, che fiorirono verso la fine del XV secolo sino oltre la metà del XVI, acquistandosi incessantemente la maggior gloria nell'arte pittorica; e dopo avere illustrata la loro patria non meno colle belle lettere, che colla pittura, riempirono di buon gusto, coi loro lavori, le più celebri città d'Italia.

Panfilo Nuvoloni, nato in Cremona circa l'anno 1608, stabilì in Milano una sua particolare scuola, che fu numerosa di ottimi allievi. Mostrossi sempre grande nelle sue opere tanto a fresco che all'olio, conservando in tutte uno stile robusto. Eguali furono i due suoi figliuoli

Carlo Francesco e Giuseppe, che adottarono le stesse maniere del padre, sebbene il primo abbia poi seguito perfettamente lo stile di Guido Reni, e si meritasse il lusinghiero titolo di *Guido della Lombardia* (1).

(1) *Scuola Cremonese.*
Il ch. P. Landi ritrae l'epoca certa della pittura cremonese dal 1213, giacchè avendo quella città riportata vittoria sopra i Milanesi, essa venne dipinta nel palazzo di Lanfranco Oldovino, che era uno dei capi dell' esercito cremonese. Altri nomi poi vi comprende, che Giambattista Zaist ha raccolto da mss. e da libri editi, come Polidoro Casella, che fioriva del 1345; Angelo Bellavite, che lavorava del 1420; Jacopino Marasca dieci anni dopo; Luca Sclavo, che Clemente Flameno istorico pone dopo il 1450 fra distinti pittori; Gaspare Bonino, già celebre del 1460. Sebbene la storia parli di questi pittori, non abbiamo però opere, onde potere averne di loro contezza. La prima che si presenta con data certa è una tavola posseduta dal citato storico Zaist, rappresentante Giuliano (di poi santo), che uccide il padre e la madre, credendo di sorprendere nel suo talamo la moglie ed il drudo: a'piè di quel letto leggevansi questi versi:
Hoc quod Manteneæ dedicit sub dogmate (clari
Antonii Cornæ dextera pinxit opus.
MCCCCLXXVIII.
Questo pittore Antonio della Corna si conosce che era scolare di Mantegna e seguace del primo di lui stile. Indi Bonifazio Bembo; Cristoforo Moretti, del quale il Lomazzo (*) vuole che insieme col Bembo lavorasse nella Corte di Milano, e fu impiegato anche alla cappella di s. Aquilino. Il Moretti fu uno dei riformatori della pittura in Lombardia, segnatamente nella prospettiva e nel disegno.
Dopo l' anno 1497, Altobello Melone e Boccaccio Boccaccino furono adoprati dai Cremonesi a continuare il cominciato fregio; ed il secondo di questi, dice il ch. A., fra i Cremonesi e ciò che sono il Ghirlandajo, il Mantegna, il Vannucci ed il Francia nelle scuole loro, il miglior moderno fra gli antichi ed il miglior antico fra' moderni.

(*) *Trattato della Pittura*, pag. 1405.

Alessandro Pampurini e Bernardo Ricci, che fiorirono verso la metà del secolo XVI, i quali tutti lavorarono in quella insigne cattedrale. Accenna poi il Lanzi altri pittori, che sebbene non abbiano eseguito ivi alcun' opera, ebbero però in Cremona qualche nome, e sono Galeazzo Campi, padre de' tre celebratissimi fratelli de'quali ebbesi in altra scuola discorso.
Tommaso Aleni, il quale fu tanto uniforme nello stile del Campi, che le pitture dell' uno difficilmente poteansi distinguere dall' altro; il quale confronto può farsi in s. Domenico, ove eseguirono loro lavori in competenza.
Contemporanei però ai suddetti furono Antonio Cicognini; Francesco Casella; Galeazzo Pesenti soprannominato il *Sabionetta*; Lattanzio cremonese, il quale avendo in Venezia dipinto alla Scuola dei Milanesi, viene dal Boschini ricordato nelle *Miniere della pittura*; Nicolò da Cremona, il quale, secondo scrive l'Orlandi (*), dipinse, nell' anno 1518, nella chiesa delle monache di s. Maria Maddalena di Bologna, la Deposizione dalla croce di Gesù Cristo. Gio. Battista Zupelli e Gian Francesco Bembo, fratello e scolare di Bonifazio, di cui parla con grande stima il Vasari; ed il Lanzi dice che ambedue questi pittori Zupelli e Bembo tengono dell' aureo secolo, ed il Bembo in particolare lo fa conoscere, dietro le di lui pitture, per uno di quelli che in Lombardia aggrandirono la maniera pittorica, e fecero dar volta all' antico stile, e stettero tra l' una e l' altra epoca.
E per verità dal 1552 comincia l'epoca seconda della Scuola Cremonese, nella quale, secondo parla il Lamo, operavano già in Cremona Camillo Boccaccino figlio di Boccaccio, chiamato dal Lomazzo acuto nel disegno e grandissimo coloritore, e lo propone in esempio nei lumi impastati con grazia, nella soavità della maniera e nel panneggiamento, insieme con

(*) *Abbecedario pittorico.*

Crespi Giovanni Battista, chiamato *Cerano* dal nome della sua patria nel Novarese, dopo i suoi viaggi di Roma e Venezia si stabilì in Milano agli stipendj della Corte, fu creato direttore dell'Accademia in allora eretta nello

Gaudenzio, e coi primi pittori del mondo; e dice che pare appena credibile che un giovine senza frequentare la scuola del Correggio emulasse così bene il suo gusto e lo portasse più avanti di lui in sì poco tempo. Seguono Sojaro e Giulio Campi, che fu poi capo di una numerosa scuola; e circa l'età di questi fiorirono altri Cremonesi, come i due Andrea e Francesco Scuttelari, che taluno ha creduto del dominio di Mantova. Bernardino o Bernardo Gatti è uno fra' migliori maestri di Cremona, sebbene taluni l'hanno detto Vercellese, e propriamente quello, che dopo il Pordenone dipinse a s. Maria di Campagna in Piacenza, siccome narra il Vasari; altri poi lo vogliono Pavese, appoggiati a quanto dicono avere lui scritto nella cupola, che dipinse in quella cattedrale, *Bernardinus Gatti Papiensis* 1553, per quanto riferisce il conte Carasi. Celebre poi è Gervasio Gatti il Sojaro, nipote di Bernardino, che ambedue studiarono sugli esemplari del Correggio, che erano a Parma; ed in qualche opera trovasi orma dello stile Caraccesco e specialmente ai ss. Pietro e Marcellino; si crede fratello del suddetto Uriele, il quale operava del 1601, siccome rilevasi da un suo crocifisso, che dipinse fra varj santi a s. Sepolcro di Piacenza con quest'epigrafe: *Uriel de Gattis dictus Sojarus* 1601. Lo Spranger e le famose Anguissole od Anguisciole, cremonesi, la prima delle quali nominata *Sofonisba*, lodata dal Vasari, cara a Filippo II, che la volle alla sua corte e la trattò con distinzione pari alla eccellente sua virtù, fu allieva di Bernardino Campi e maestra delle sue sorelle Lucia, che morì in età giovanile, e Minerva, la quale parimente morì in tenera età, sebbene fattasi già distinta non solo per perizia nell' arte pittorica, ma per la padronanza nelle cognizioni letterarie; ed *Europa*, la quale veduta dal Vasari del 1568 mentre lavorava alcune tavole d'altare, confessa di essere rimasto sorpreso a tanta di lei abilità.

Qui il ch. Landi comincia a parlare dei Campi, famiglia che ha piena di dipinti Cremona, Milano ed altre città dello Stato. Essi furono quattro di numero: Giulio, fratello maggiore di Antonio e di Vincenzo, e congiunto od istruttore almeno di Bernardino, i quali tutti lavorarono indefessamente, e tutti morirono già canuti; e di questi egli parla e della loro scuola diffusamente, e con quella distinzione che si meritarono giustamente questi sommi artisti. Dopo la morte di Bernardino Campi, che credesi avvenuta circa l' anno 1590, la pittura cremonese prese nuovo aspetto, e venne per tal maniera a formare un' altr' epoca, cioè la terza di quella scuola. Qui giustamente il N. A. deduce per conseguenza che la scuola dei Campi fu come un abbozzo di quella dei Caracci, avendo fatto l'una e l' altra un medesimo piano e sistema, la prima però vi riuscì meno che la seconda. I Caracci, dice, erano tutti e tre eccellenti disegnatori, e volevano tali comparire sempre: erano inoltre uniti e di cuore e di luoghi, onde l' uno continuamente giovava l' altro: finalmente viva tenevano sempre ed in moto un' accademia, il cui oggetto non era tanto il considerare le varie maniere degli artefici, quanto il filosofare sui varj effetti della natura, onde le opere loro ne fossero figlie, per dir così, non nipoti. I Campi al contrario nè sempre aspirarono all' eccellenza, nè insieme convissero, nè si unirono mai a formare un corpo di accademia così metodica e regolata; mentre ciascuno da sè abitava e tenea scuola, insegnando, se io non erro, più ad imitare che a dipingere. Quindi pure intervenne che ove Domenichino, Guido, Guercino ed altri Caracceschi uscirono fuori con varj stili originali e nuovi, gli scolari dei Campi non si distinsero se non seguendo il più d' appresso che poterono i loro pittori municipali, o ciascuno da sè, o più d' uno insieme; e tale è il carattere che fa il lodato Autore di queste due famiglie pittori-

stabilimento della Biblioteca Ambrosiana dalla sempre grande munificenza del cardinale arcivescovo Federico Borromeo di care ricordanze.

Crespi Daniele, nato in Milano del 1560, fu sco-

che. In seguito egli descrive gli scolari dei Campi, che vissero nella terza epoca, cioè il Gambara, bresciano, ed il Viani, cremonese, lodati, il primo presso i veneti pittori, l'altro fra' mantovani, che furono scolari di Giulio. Ippolito Storto, Gio. Paolo Fondulo, furono allievi di Antonio, e tutti e tre obbliati negli Abbecedarj; e nell'ultimo periodo di sua vita Antonio istruì Galeazzo Ghidone ed Antonio Beduschi, il quale però credesi piuttosto imitatore che allievo, e fu ignorato dallo Zaist e fatto noto dal Carasi.

Vincenzo Campi istruì Luca Cattapane, il quale riuscì peritissimo nel copiare le opere dei Campi, e contraffece anche lo stile del Gambara in una Pietà a s. Pietro di Cremona.

Bernardino invece fu il maestro più accreditato, e la sua posterità ha toccato la nostra età: i suoi più scelti scolari furono Coriolano Malagavazzo, nell'Abbecedario malamente detto *Malaguzzo*; Cristoforo Magnani da Pizzighettone, morto in età giovanile, lasciando grandi speranze di sè, e perciò compianto da Antonio Campi e dal Lamo, ed il Trotti lo nomina come il maggior genio della scuola di Bernardino Campi. Andrea Mainardi soprannominato il *Chiaveghino*, con Marcantonio suo nipote, che molto dipinse in città e ne' suoi dintorni; indi parla delle Anguissole, delle quali più sopra; in seguito passa a dare cenni del Trotti G. B., che chiama il più celebre allievo di Bernardino, e che esso pure formò non pochi allievi che fiorirono circa l'anno 1600, i quali però peggiorarono in tutta l'Italia per il metodo delle imprimiture e per l'accoglimento che facevasi allo stile di maggior macchia con alterazioni notabili del carattere del Trotti. Di Ermenegildo Lodi lasciarono scritto il Baldinucci e l'Orlandi, che non potrasi discernere fra due dipinti quale fosse quello dello scolare e quello del maestro; fu in ajuto a questi anche Manfredo Lodi suo fratello. Parimenti le opere di Giulio Calvi, detto il *Coronaro*, si confonderebbero colle meno belle del Trotti, siccome afferma lo Zaist, se non fossero segnate del suo nome, e lo stesso può dirsi di altri due buoni allievi e seguaci di quella scuola, Stefano Lambri e Cristoforo Augusta. Euclide Trotti, nipote di Giambattista, del quale si ha anche in Milano nella chiesa di s. Antonio una tavola rappresentante l'Ascensione, bella e di maniera certo più seria, che non sono comunemente le opere del vecchio Malosso; e finalmente Panfilo Nuvolone, caro al Malosso, che imitò da principio, seguace poi di uno stile più solido e meno vago: di questo si fece menzione nella Scuola Milanese, dove fiorì coi due figli Giuseppe e Carlo soprannominato il *Guido della Lombardia*.

Qui il ch. A. principia un'altra epoca, che la quarta chiama della Scuola Cremonese, la quale dice colla posterità del Malosso andava declinando, e per conseguenza ne derivò la necessità di volgersi ad estranei, che ne rinnovassero lo spirito, invecchiato in certo modo e languente. Fu il primo ad avanzarsi sull'arduo sentiere Carlo Picenardi, di patrizia famiglia, annoverato fra' discepoli favoriti di Lodovico Caracci, il quale venne secondato ne' suoi industriosi studj da un altro Carlo Picenardi, detto il *Giuniore*, che si avea formato lo stile in Venezia ed in Roma. Per tale maniera prima della metà del secolo XVII comparvero ivi nuove maniere, alle quali le municipali diedero luogo. Lo Zaist pone nella schiera del Malosso Pier Martire Neri, o Negri, che fu poi ascritto agli accademici di s. Luca in Roma. Andrea Mainardi contemporaneamente al Malosso teneva scuola, ed ebbe due distinti allievi cremonesi, Carlo Natali e G. B. Tortivoli, che in alcuni dipinti si vede qualche palese imitazione di Raffaello: lasciò questi G. B. Lazzaroni suo scolare, che visse in Milano ed in Piacenza, ritrattista eccellente. Carlo Natali, detto il

lare del Cerano e di Giulio Cesare Procaccini; ambedue superò: e sarebbe tant'oltre salita la gloria del suo nome, se implacabil morte rapito non lo avesse nella fresca età d'anni quaranta. Il ch. ab. Lanzi in questo grande artista stabilisce l'ultima epoca della Scuola Milanese, che chiama di decadenza, siccome si può osservare nella relativa nota.

L'I. R. Pinacoteca di Brera possiede varj ritratti eseguiti dalla mano maestra di questo eccellente artista; ma sorprendenti sono i suoi freschi eseguiti alla Certosa di Garegnano, ad una lega da Milano, e sono storie della vita di s. Brunone, fra le quali fa terribile impressione ad ogni cuore quella del dottore Didier, Parigino,

Guardolino, che frequentò il Mainardi, poi Guido Reni, portatosi a Genova, mentre eseguiva un fregio nel palazzo Doria, diede i principj della pittura a Giulio Cesare Procaccini, fino allora scultore; da Carlo nacque Giovanni Battista, del quale fu maestro negli elementi, ma mandato a Roma, venne perfettamente istrutto da Pietro da Cortona, il quale essendo in Cremona tenne scuola e v'introdusse lo stile Cortonesco. A questo furono discepoli Carlo Tassone, Francescantonio Caneti, poi cappuccino, ragguardevole miniatore di quell'età, e Francesco Boccaccino, ultimo della famiglia pittorica, morto il 1760. Egli nelle sue opere tiene molto dell'Albano.

Indi seguono i pittori esteri, che non solo appresero l'arte in Cremona, ma ivi la insegnarono. Luigi Miradoro, detto comunemente il *Genovesino*, perchè nato in Genova, passato a Cremona al principio del secolo XVII, dove prima studiò sulle opere del Nuvolone, ed in seguito si formò una maniera che tiene del Caraccesco, non così scelta, però, nè studiata; poi Agostino Bonisoli, il quale più che dai suoi maestri Tortiroli e Miradoro si formò sugli esemplari dei buoni artefici; da Paolo Veronese trasse la grazia ed il brio, e da altri il disegno; indi Angelo Massarotti, naturale di Cremona, allievo del Bonisoli. Roberto la Longe, nato in Brusselles, è uno dei tanti pittori che hanno il sopranuome di Fiammingo in Italia, e fanno equivoco nella storia; Roberto comparve pittore di più stili: ora emulò Guido, come in certe storie di s. Teresa dipinte a s. Sigismondo in Cremona; ora si appressa al Guercino, come in certe altre in s. Antonio Maggiore in Piacenza, ed ora ha un misto bellissimo di dilicato e robusto, come nella cattedrale di Piacenza in quel s. Saverio, che assistito dagli Angeli, passa da questa vita. D'ambi i due ultimi maestri fu discepolo G. Angiolo Borroni, che stette varj anni in Bologna quando fiorivano il Creti, il Monti e Giangioseffo del Sole, alla cui maniera si attenne quando dipinse in Cremona, Milano ed altrove; in Milano passò il meglio di sua vita, e morì decrepito del 1772, lasciando tra le varie sue opere, alcune assai macchinose.

I professori della minor pittura in Cremona furono i due Bassi, dai quali distinguesi un altro Francesco Bassi chiamato il *Giuniore*; e Sigismondo Benini, tutti paesisti. Natali Giuseppe, che si segnalò specialmente in s. Sigismondo e nel palazzo Vidoni, ed i tre suoi fratelli, dei quali fu anche maestro. Francesco, Lorenzo e Pietro due figli, l'uno di Giuseppe, nominato Gio. Battista, che fu poi pittore dell'elettore di Colonia; l'altro di Francesco, chiamato pure Gio. Battista, che fu parimenti pittore di Carlo, re delle due Sicilie. Giuseppe fu il maestro che diede alla patria un allievo distinto ed un dotto scrittore in Gio. Battista Zaist sovente da noi citato.

compagno del santo Abate, quando dal funeral letto alto si leva a rendere pubblica la sua dannazione. Quale tetra disperazione nel dottore, quale orrore nei circostanti, massimamente nell'udire dalle labbra del freddo cadavere il giudizio e la sentenza di Dio espressa in sì funesto quadro. *Justo Dei judicio accusatus sum! Justo Dei judicio judicatus sum! Justo Dei judicio condemnatus sum!* L'azione è veramente parto del raccapriccio; e la costernazione, la sorpresa e lo sbalordimento traspirano più che al vivo da quella commoventissima rappresentazione!

Assai stimato è pure quell'altro quadro in quella chiesa, ove il duca di Calabria, trovandosi a caccia, viene a scoprire il solitario Abate: in questo fresco l'autore scrisse: *Daniel Crispus mediolanensis pinxit hoc templum anno* 1629, che fu appunto un anno antecedente alla sua morte, poichè la pestilenza del 1630 lo rapì all'arte pittorica, ai suoi allievi, alla sua famiglia ed alla sua patria, con universale cordoglio.

Prima però di chiudere questo articolo non lascierò di dare, quasi per appendice alle Scuole Italiane, un cenno delle Scuole Ferrarese, Genovese e Piemontese, che sebbene possano essere in qualche maniera comprese per lo stile e pel carattere nelle scuole già descritte; pure per avere anch'esse avuto dei maestri distinti, e per altri titoli si meritano di essere contraddistinte coll'onorifico titolo di scuole, giacchè come tali le descrisse il ch. ab. Lanzi.

Appendice alle Scuole Italiane.

§ 1.

Scuola Ferrarese.

Parlando il Vasari delle prime epoche della pittura ferrarese, la ritrova portata in quella città nel secolo XIV da Giotto, allorchè la signoreggiavano i Duchi Estensi. Reduce quell'antico padre della pittura da Verona in Toscana, *gli fu forza fermarsi in Ferrara e dipingere in*

servigio di que' signori Estensi in palazzo ed in s. Agostino alcune cose che ancor oggi (cioè a' tempi del Vasari) *vi si veggono*. Sebbene per altro il Giotto abbia lasciato questi monumenti che ci assicurano l'antichità della pittura ferrarese, non però sono essi bastanti per provarci che di là provenisse l'origine di una scuola che qualche carattere speciale spiegasse, o che almeno si dichiarasse seguace di qualche grande maestro. L'epoca dunque la più felice, la più sicura e la principale della Scuola Ferrarese, io la trovo nel principio del secolo XVI, stabilitavi dai due fratelli Dosso e Gio. Battista Dosso, così nominati dal luogo di nascita presso Ferrara, da Benvenuto Tisio da Garolfo, e Pellegrino da s. Daniele, scolare del Bellini, chiamati agli stipendi del duca Alfonso I, splendido mecenate delle lettere, delle scienze e delle arti belle. Così formati sulle maravigliose opere Raffaellesche, passarono i primi a Venezia, e vi appresero non poco dallo stile di Tiziano, particolarmente dal vivace colorito, e ritornati a Ferrara, posero i fondamenti di quella scuola, che ad istanza dell'ottimo e saggio principe voleasi eretta, e che appoggiata alle cognizioni acquistate da quegli artisti, videsi ben tosto apparire tra il mondo pittorico, bella per novità, varietà ed arditezza di tinte senza pregiudizio dell'armonia. Dosso però riuscì ottimo maestro nelle graziose sue figure, e Gio. Battista Dosso nei paesi ed in ogni qualità di ornato. Dosso fu anche lodato dall'Ariosto, che oltre di aver voluto il suo ritratto eseguito dal di lui pennello, preferì d'aver anche dallo stesso gli argomenti dei canti del Furioso, onore che avrebbero desiderato i più distinti artisti. Da questa scuola e dai suddetti ragguardevoli maestri si ebbero non pochi allievi, molti dei quali di merito assai distinto: come il nobile Panicciali o Panniciati Jacopo; Nicolò Rosselli; il Caligarino; Gio. Francesco Surchi, soprannominato *Dielai*, Gio. Battista Benvenuti, conosciuto sotto nome di *Ortolano*; Girolamo da Ferrara, da alcuni creduto Carpignano; Bastiani Filippi, conosciuto col titolo di *Gratella*, con altri di sua famiglia; Sigismondo Scarsella con Ippolito, detto lo *Scarsellino*;

Mazzuoli Giuseppe, detto il *Bastaruolo*, ed altri pittori, dei quali Lanzi dice che *emularono i migliori stili d' Italia.*

Colla morte di Alfonso II cessò agli Estensi la loro dominazione in Ferrara, e parve che le arti e le scienze tutte, che ivi piantata aveano loro luminosa sede, le dassero l'ultimo saluto, un lagrimoso addio! Sotto il pontificato di Clemente VIII avvenne il cambiamento di governo; e sebbene quivi venissero stabiliti dei pittori, tra' quali il Bambini ed il Croma, questi però non fecero che copiare le più belle e distinte tavole ferraresi, le quali infine restarono alla città, inviandone invece a Roma le originali con grande rammarico di que' cittadini, in modo che essendo tolto ogni eccitamento alla virtù, ed avvilito l'onor patrio, la Scuola Ferrarese si vide in pochi anni quasi del tutto abbandonata: e sarebbesi anche estinta, se per opera dell'eminentissimo Riminaldi non fosse stata eretta un'accademia, la quale ebbe dal suo benefico cittadino ed istitutore leggi, assegni e professori distintissimi, i quali guarentiscono alle future generazioni un sempre prospero e nobile ingrandimento, ed al porporato un nome immortale.

§ 2.

Scuola Genovese.

Sebbene Savona e Genova vantino pitture di un'epoca remotissima, cioè la prima del 1101, la seconda del 1368; pure la prima epoca della Scuola Genovese pare debba prendersi dal Nizzardo Lodovico Brea, il quale credesi fiorisse dal 1483 al 1513, avendo lasciato molte opere sue in Genova e nello Stato, e fatti allievi degni, in que' tempi, di onorevole menzione, come furono Antonio Semini, Teramo Piaggia di Zoagli, oltre Carlo del Mantegna, chiamato a Genova dal doge Ottaviano Fregoso, nel qual tempo era pure giunto in quella città Pierfrancesco Sacchi, del quale il Lomazzo parla con distinte lodi, e lo chiama *Pierfrancesco Pavese*, e che vi portò lo stile perfetto che introdotto era in Milano, i quali

tutti non furono però, a parlare in retto senso, che i precursori che preparavano a Genova il bel secolo della pittura. Ciò fu appunto quando Perino del Vaga, celebratissimo scolare di Raffaello, dopo aver lavorato con tanto maestro nelle logge vaticane, si portò a Genova del 1528, in seguito al sacco di Roma, accolto ed incoraggiato dal principe Doria, che se ne servì in varie opere eseguite nel suo palazzo fuori di porta s. Tommaso, nelle quali si vede perfettamente dominante lo stile e la maniera Raffaellesca, sembrando per il gusto colà trasportati i lavori delle logge vaticane, delle quali Perino ebbe una sì bella parte. Laonde sotto la protezione del generoso principe Doria, Perino potè stabilire quella scuola pittorica in Genova, che, pari alle altre che in que' tempi distinguevano cospicue città, provò in seguito col fatto qual fosse la gloria a cui aspirava; e ben presto ebbe Perino alla sua scuola i più che eccellenti allievi, Lazaro e Pantaleo, fratelli Calvi; Luca Cambiaso, chiamato *Luchetto da Genova*, figlio di Giovanni, pittore quattrocentista, imitatore di Perino e del Pordenone; Orazio Cambiaso, figlio di Luca, che anch'esso aprì scuola in Genova; Gio. Battista Castello, soprannominato il *Bergamasco*, che poi andò in Ispagna chiamatovi da Filippo II, che lo avea nominato pittore di corte. Tutti questi riuscirono egregiamente, in ispecie nei freschi che tuttora ammiransi con gratissimo piacere in diverse chiese e nei magnifici palazzi di Genova, dove si vede dominare un carattere energico e robusto, studiato sì, ma grazioso, un colorito ben inteso, fresco e bene armonizzato, un decoroso costume, un'aria di teste significante, panneggiamenti naturali e maestosi. Con siffatti principj e colla scorta di sì validi maestri potè la pittura genovese salire a grado distinto e mantenervisi costante sino verso la fine del secolo XVI, nel qual tempo, non dirò già che vide la sua totale estinzione, nè una rimarchevole decadenza, ma piuttosto restò per pochi anni inerte e sopita, e sarebbesi anche estinta, se una di quelle circostanze, che mai non mancano nell'ordine delle umane

cose dirette dalla superna mano di un Dio conservatore, non si fosse opportunamente presentata a Genova qual aura felice a dissipare le folte nebbie che la ingombravano.

Sofonisba Anguissola, cremonese, donna di particolari talenti, cui nobiltà e sesso non rallentarono la passione per le lettere e per le arti, fu quella che prese coraggiosa il pennello, e tali e tanti furono i suoi progressi, che Filippo II la chiamò a dipingere alla sua Corte, e colà vi lasciò opere tali che le meritarono, senza ch'ella vi mirasse, premio munificentissimo e proprio di tanta sua virtù: e ben ne fu degna, che Vasari, sempre scarso di lodi, sebbene non avesse veduto che i lavori di Sofonisba fatti in gioventù, non potè a meno di parificarla ai primi artisti del suo secolo. Contrasse intanto matrimonio l'Anguissola con nobilissimo cavaliere siciliano, col quale non visse molti anni, essendo passata a seconde nozze con nobile uomo genovese; e portò in Genova il più ricco tesoro di sue virtù, non cessando d'impiegarlo a lustro della sua nuova patria. La casa di Sofonisba divenne ben presto un'accademia di dottrina, ove giornalmente si tenevano le scientifiche conferenze coi professori dell'arte, che colle teoriche e pratiche di lei discipline, e cogli efficacissimi mezzi che erano in poter suo, potè dare a Genova distinti allievi, e chiamare dalle città d'Italia distinti artisti che di nuova luce l'adornassero, siccome furono il pisano Aurelio Lomi; Antonio Viviani, urbinate; Salimbeni; Sorri e Ghisoni, senesi. Fu poi sempre riconoscente Genova alla Sofonisba per avere cooperato ad avere in Genova stessa que' due luminari della Fiamminga Scuola, Rubens e Vandych, che ambedue arricchirono la città di Giano di bellissime opere, l'uno d'inapprezzabili tavole e molte storie lavorate per pubblico e privato diritto; l'altro in ritratti, che soli basterebbero a rendere la Liguria illustre nel genere pittorico. Per tale maniera la pittura in Genova prese un nuovo carattere, e la gioventù animata a camminare sulle tracce di quella gloria ove si erano avanzati i loro maggiori, faceva a gara a visitare i santuarj più venerandi della

bell'arte; ed ecco molti dei Genovesi a Roma, a Firenze ed a Venezia, e raccolto ciascheduno quanto di più bello potevano colà offrirgli le opere delle divinità pittoriche, tornarono in patria a doviziarla degli acquistati tesori, e così Genova potè in tutto il secolo XVI far pompa delle sue scientifiche glorie. Che se nel secolo XVII ebbe a soffrire qualche nocumento per la pestilenza del 1657, per la quale perirono molti de' più distinti maestri; non cessò però di mantenere un carattere di pittura conforme al precedente, e conservò tuttavia eccellenti ritrattisti ed assai distinti coloritori, siccome furono gli allievi del Gaulli, del Berettini e del Maratta, che assicurarono per lunga età il florido possesso alla pittura; alla quale saggiamente venne provvisto collo stabilimento dell'Accademia Ligustica, stata fondata verso la fine del passato secolo dalla civica munificenza di molte distintissime famiglie patrizie, e degli splendidissimi incrementi accordati dal genio singolare per le belle arti dal regnante Sovrano, sotto la cui dominazione gloriasi di trovarsi pien di pace e prosperità il popolo ligure.

§ 3.

Scuola Piemontese.

Sebbene Torino abbia in ogni secolo, dopo la sua politica esistenza, dato alle arti ed alle scienze uomini sommi per talenti, per industria e capacità; quanto però alla pittura, conviene confessare che avendo essa bisogno pei prosperi suoi progressi pace e protezione, ed altronde essendo il Piemonte, per la sua posizione, paese guerriero, non ha essa potuto giammai inspirarvi quel genio che al rango di una scuola italica la innalzasse. E quantunque il Piemonte tuttora mostri tanto nella capitale che nello Stato opere degne di grandi maestri, essi le trovarono o lavorate da pittori esteri, od all'estero acquistate, nè mai il Piemonte, ad esclusione del Novarese, Vercellese ed altre adjacenze, che nel secolo della pittura appartenevano alla Lombardia, ha potuto stabilire un

proprio o speciale carattere; ma ciascun pittore che nella capitale lavorava, estero fosse o nazionale, si serviva di quello stile, di quelle maniere e di quel gusto che altrove ed in altre grandi scuole avea appreso. Senza pertanto richiamare qui le memorie di quegli antichi pittori che si stabilirono in Piemonte nei secoli XIV, XV e XVI, citati dal Lanzi, dirò piuttosto con lui, che il pittore più rinomato in quelle contrade fu Guglielmo Caccia, soprannominato il *Moncalvo* dal paese ove venne educato nel Monferrato, essendo nato del 1568 nella città di Novara. Quantunque non fosse assai castigato nel disegno ed avesse molte inesattezze nel costume, ebbe però il Moncalvo una fervida, abbondante e giudiziosa invenzione, ed un colorito sì vivace, che sembrerebbe avere su questo particolare studiato alla Scuola Veneziana: il tutto insieme però di questo pittore, sia forse per gli studj fatti sulle opere altrui, sia che avesse apprese immediatamente le altrui teorie, pare che derivi dalle scuole di Raffaello, di Andrea del Sarto e del Parmigianino, e la di lui magistrale perizia nel dipingere potrebbesi proporre ad altrui esempio. Saranno per ciò sempre degni di essere ammirati dagli intelligenti i suoi freschi, e formeranno sempre grata sorpresa a chiunque va a visitare quelle opere, tanto più che sino al presente conservano una tale freschezza e bellezza, che sembrano non appena uscite dall' abile suo pennello. Il Moncalvo fece moltissimi allievi, tra i quali non ommetterò di ricordare che delle cinque figliuole ch'egli ebbe, due, cioè Orsola Maddalena e Francesca, riuscirono di tanta perizia nel dipingere, che i lavori della seconda particolarmente non si saprebbero distinguere dalle opere del padre; e si noverano poi anche buoni suoi scolari il Sacchi e l'Alberino, oltre il contemporaneo Nicolò Musso di Casalmonferrato, che taluni lo fanno scolare del Caravaggio, altri dei Caracci. In quest'epoca si distinse anche Gio. Meel che fu nominato pittore di Corte e creato cavaliere di s. Maurizio, e di cui si farà propria menzione nella Scuola Fiamminga.

Nè meno del Moncalvo sarà onorata in Piemonte la

memoria di Claudio Beaumont, nativo di Torino, il quale dopo avere apprese le prime teorie dell'arte in patria, si portò a Roma a perfezionare i suoi studj tanto sugli antichi monumenti d'arte, che sulle opere del gran Raffaello, dei Caracci e di Guido, rifiutando però sempre d'associarsi coi pittori allora viventi, non piacendogli, com'ei diceva, i dipinti e le opere che producevansi nei primordj del secolo XVIII, siccome troppo languide e simili a corpi inanimati. Reduce in patria, seguì l'imitazione di que' distinti maestri che in Roma si era proposto, e ben presto fecesi distinguere per uno dei grandi artisti del suo secolo: nè la Corte tardò ad onorare il di lui merito, affidando a lui la cura di far rivivere in miglior forma l'antica Accademia Torinese, locchè avvenne del 1736, al qual anno si può riconoscere l'epoca, in cui venne portata al rango delle più ragguardevoli accademie d'Italia. Fu allora che questo distinto direttore e maestro venne nominato pittore di Corte, per la quale fece molte opere, alcune delle quali in competenza di Sebastiano Ricci, di Corrado Giaquinto, di Molfetta, del prete Bartolommeo Guidobono savonese, di Francesco de Mura soprannominato il *Franceschiello*, del quale sono assai riputate le opere rappresentanti i Giuochi Olimpici e le imprese d'Achille, di Sebastiano Galeotti firentino, che per qualche anno ebbe pure la direzione dell'Accademia Torinese, e di Gio. Battista Vanloo, ai quali tutti però, sebbene artisti di merito distinto, non restò mai al disotto il Beaumont nel pittorico confronto. Dalla sua scuola sortirono ottimi allievi, che onorarono in singolari maniere i buoni principj introdotti da quel dotto artista, e che non lasciano anche al presente di rendere sempre più illustre quella Reale Accademia, la quale (mediante alcuni saggi regolamenti introdotti del 1778 sui metodi generalmente osservati, e la protezione, la munificenza e le cure impiegate e dall'ultimo re Vittorio e dall'attuale regnante Carlo Felice, che l'arricchirono di preziose suppellettili necessarie allo studio delle belle arti, aumentandola d'assegni e di pro-

fessori, ed ascrivendo alla medesima persone distinte in lettere, scienze ed arti pei migliori progressi non meno della studiosa gioventù, che di quel ragguardevole e per ogni titolo rispettabile stabilimento) a ragione, e sotto ogni rapporto può competere colle più distinte accademie d'Europa.

Scuole Estere.

§ 4.

Fiamminga.

Fu già massima fondamentale dei pittori fiamminghi e tedeschi, al pari dei Correggeschi italiani, di copiare la natura, sebbene assai grande diversità ne derivasse di effetto in un grande e ben librato sistema, dipendendo la perfezione del lavoro dalla scelta che ciascuno a seconda del proprio genio e talento può fare degli oggetti della natura stessa, quali presentansi agli occhi. I primi artisti adunque seguirono la natura rozza, tal quale si offre allo sguardo, e non già quale potrebbe essere nello stato puro, o quale dovrebb' essere nella più eccellente idea del bello; quelli, a differenza della Scuola Correggesca, seguirono ciecamente l'imitazione della natura non perfetta, ma viziata, epperò i loro dipinti, e particolarmente le loro figure presentansi allo sguardo insipide, aride, secche, spoglie di quella grazia, di quella venustà che formano l'anima d'ogni soggetto rappresentato: il disegno poi non trovò giammai quella grandiosità propria e relativa a soggetto qualunque: il colorito non fu nè il più scelto, nè il più meschino; ebbe però una dotta unione, e fu piuttosto morbido; il lavoro sempre condotto con estrema fatica, ma assai stentato; panneggiamenti lunghissimi, pieghe secche e trite, sebbene vi si trovi una perfetta intelligenza di chiaro-scuro: ecco ciò che costituisce il carattere generico della Scuola Fiamminga, che ebbe per iscopo principale di ultimare affettatamente e col maggiore studio d'indomabile manierismo i dipinti, piuttosto che applicare colla maggior dotta severità alla disposizione, al collocamento, alla prospettiva e al disegno.

Verso la fine del secolo XVI due capi-scuola volendo dipartirsi dal sistema nazionale, si fecero seguaci delle maniere di Michelangelo da Caravaggio, ed adottarono forme caricate e strani atteggiamenti, quantunque alcune parti avessero belle e ben corrette, che appresero dagli studj pittorici d'Italia.

I Fiamminghi poi non si distinsero dai pittori alemanni che per la più bella scelta ed unione dei colori, e pel più ben inteso chiaro-scuro. Alcuni pittori però di quelle nazioni recatisi in Italia, ed osservate le inapprezzabili opere di Raffaello, e fatti su quelle accurati studj, rimpatriando, v'introdussero il gusto, lo stile, le maniere ed il carattere di quel divino maestro della pittura, portando in tal modo un notabile miglioramento nel disegno, nel colorito e nella grazia delle figure, nell'armonia delle parti e nella gentile mossa dei panneggiamenti. Tale è l'idea generica della pittura fiamminga, la quale verrà anche meglio conosciuta seguendo le tracce dei principali maestri ed allievi di quella distinta scuola.

Alberto Durero od Albertoduro, nato nella città di Norimberga del 1471, si può a tutto diritto chiamare l'antesignano della Scuola Fiamminga, essendo stato quel celebre maestro che anche tra le oscure vie dell'arte tentò ardito di riformare di slancio il pessimo stile della pittura che dominava nella sua patria; e sebbene non fosse ancora giunto a segregare gli oggetti offerti a' suoi sguardi dalla natura, e li copiasse quali esistevano coi loro difetti; sebbene non possedesse l'utilissima magia del chiaro-scuro, e non si fosse ancora arricchito delle cognizioni relative al costume, alla cognizione delle mosse, dei contorni, delle capigliature e dei panneggiamenti; pure egli è certo che non gli mancavano pensieri geniali, condotti da una fervida fantasia, e che le sue opere erano tutte dirette a quella perfezione, che è parto di un'estrema pazienza e di una diligenza non mai abbastanza lodata, di maniera che lo stesso Raffaello, osservati alcuni lavori del Durero mandati in Italia, non mancò di tributargli elogi

degni di un sublime artista e di un artista apportatore di nuova luce tra oscurissime tenebre, per cui le opere di Alberto, non ostante i difetti nazionali, che sono conseguenze delle circostanze e del secolo in cui vivea, si tennero sempre in grande pregio e si sparsero insigni per tutta Italia, Germania, Francia, Inghilterra, Olanda. Questo capo-scuola chiuse suoi giorni del 1528, lasciandoci anche molte incisioni in rame ed in legno da lui stesso lavorate, oltre i dotti libri d'architettura, prospettiva, fortificazioni, ecc., i quali soli basterebbero a farci conoscere quanto dovesse essere grande nei suoi talenti Alberto, e ben più grande ancora, avuto riguardo all' epoca in cui vivea ed al paese in tante maniere alle arti infausto.

Holben od Holbein Giovanni, nato del 1498 in Basilea da padre tedesco, da cui apprese i primi principj elementari dell'arte, e ne superò ben presto la di lui mediocrità co' suoi talenti, col suo bel genio per la pittura e coll' assiduo studio fatto sulle classiche opere dei più accreditati maestri, di maniera che salì a tanta riputazione d' essere stato, lui vivente, accreditato per il più eccellente pittore della Germania. La Danza villereccia e la Danza dei morti, che qual prezioso tesoro conservansi in Basilea col quadro della casa di città, sono riputati di un pregio indescrivibile, sebbene eseguiti dall' Holben in tempo di sua gioventù. Passato a Londra, e colà raccomandato dal celebre Erasmo di Rotterdam al gran cancelliere Moro, fece tutti i ritratti della reale famiglia e molte altre tavole, tra' le quali sono degne d'ammirazione due, in cui figurò la Ricchezza e la Povertà, eseguite per il corpo dei medici chirurgi, in uno de' quali si vede Enrico VIII seduto sul regal soglio in atto di consegnare ai capi di quel distinto corpo, ivi prostesi, i privilegi che ad esso accordava. Pieno di meriti l' Holben, colmato d' onori d'ogni sorta, signore di molte ricchezze acquistate dalla sua virtù, morì del 1554, lasciando grande il suo nome, che meritò le altrui giuste lodi, e particolarmente quelle dello Zuccari.

Contemporaneo all' Holben fu Giuseppe Van-Clef, so-

prannominato il *Pazzo*, nativo di Anversa, che del 1511 venne ascritto all' accademia di pittura eretta in quella città. Sebbene foss'egli pittore di meriti distinti; pure, a motivo della sua estrema opinione che avea de' suoi talenti, non potendo soffrire alcun emulo o superiore, divenne pazzo: e ne fu cagione il cordoglio, allorchè trovandosi alla Corte di Spagna, ed avendo osservato che mentre dal Moro venivano presentati a Carlo V i quadri di Tiziano, che erano dall'Italia appena arrivati, le sue opere non più venivano guardate con quell'occhio d'ammirazione siccome prima, si accorò di tale maniera, che ben presto impazzì, e dopo pochi anni cessò di vivere.

Leyden Luca, conosciuto sotto titolo di *Luca d'Olanda*, nacque del 1494 da Ugo Jacobs, mediocre pittore, dal quale ricevette i primi rudimenti dell'arte, ma passò ben presto ad apprendere più giuste teorie da Cornelio Engelbrechtsen di Leida, che parimenti in quell'età godeva opinione di ottimo pittore e distinto maestro nella Scuola Fiamminga, e sotto le di lui direzioni il giovanetto Luca, di soli dodici anni, eseguì a tempra la storia di s. Uberto, la quale fu come l'aurora apportatrice di nuova luce alla Scuola Olandese. Lo studio inteso in cui si esercitò circa le passioni dell'animo, fece sì, che Luca le esprimesse mirabilmente nelle fisionomie: basta vedere il suo capo-lavoro, che trovasi nella casa del comune di Leida, per restarne convinti: esso rappresenta il Giudizio finale; i nudi sono trattati con tanta maestria e perizia d'arte, massimamente nelle diversità delle carnagioni, che tutte sono di una bellezza sorprendente, tanto nel forte quanto nel dilicato; e quest'opera sarebbe stata unica nel suo genere se avesse l'autore fatto anche maggiore studio del chiaro-scuro. Gran perdita fu per la Scuola Fiamminga, e gran danno alla pittura, l'immatura morte di questo grande artista, tolto repentinamente di vita non avendo ancora compiti otto lustri, non senza sospetto di cospirazione da parte dei pittori olandesi e fiamminghi, visitati poco tempo da lui,

e messi in gelosia della non più occulta sublimità del pennello e del gran nome di Leyden.

Coxcie Michele, nato in Malines del 1497, apprese gli studj pittorici nella scuola di Van-Orlei, indi abbandonata la patria, si portò a Roma, ove scelse l'imitazione di Raffaello, e su quello stile eseguì a tempra il s. Pietro, la Risurrezione di Gesù Cristo, oltre altre opere in s. Maria della Pace. La Fiandra poi ridonda dei quadri di questo distinto artista, il quale ebbe la disgrazia di cadere da una scala allorchè trovavasi a dipingere in Anversa la casa della città, in conseguenza della quale caduta morì carico d'anni, avendo compinto il nonantesimo quinto, con pianto universale.

Subtermans, o Sustermans Giusto, di Anversa, fioriva del 1520, il quale, determinatosi a visitare l'Italia, apprese il gusto e lo stile di quelle celebratissime scuole, nè volle più abbandonarlo. Ebbe non poche commissioni di ritratti per famiglie regnanti, i quali procacciarongli onori e ricchezze: fu assai caro a Wan-Dych ed a Rubens, che lo risguardavano come uno de' più belli ornamenti della loro nazione.

Breughel Pietro, nato in Breughel verso l'anno 1510, il più gentile allievo di Pietro Koeck, e suo genero, che ambedue ebbero in Olanda ed in Italia nome di pittori distinti. Il Koeck fu anche valente architetto e letterato, avendo del 1549 pubblicate molte opere d'architettura, geometria e prospettiva; tradusse anche in fiammingo quelle di Sebastiano Serlio.

Fiorirono pure verso la fine del secolo XV ed al principio del XVI i Colzj Uberto ed Enrico, che lavorarono assai in Italia, e si acquistarono fama di valenti artisti, siccome furono anche i due graziosi pittori Bril Matteo e Paolo, che lavorarono assai in Roma sotto i pontefici Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII, dai quali ebbero degne ricompense.

Rubens Pietro Paolo, originario d'Anversa, il Raffaello delle Fiandre, nato nella città di Colonia del 1577 nel tempo delle guerre della Fiandra, non appena potè la

sua famiglia ripatriare, che assecondando i desiderj della madre, il genitore l'affidò, per apprendere le discipline della pittura, prima a Van-Oort, indi ad Ottovenius, ossia Ottavio Van-Veen, che sviluppò in singolari maniere nel Rubens quel genio sommo, vivace, e che lo fece salire a grado il più eminente. D'anni ventitrè lasciò la patria per visitare l'Italia, che levava in quell'epoca il più alto grido nell'aureo secolo della pittura. Con segni i più distinti di benevolenza venne accolto alla Corte del duca di Mantova, dove ebbe agio di studiare quelle grandiose opere di Giulio Romano: passò poi a Venezia, dove restò sorpreso dalla bellezza e novità delle pitture di Tiziano e di altri non pochi insigni pittori della sua scuola, e là fu appunto dove, in conseguenza delle più serie meditazioni dell'arte, cambiò totalmente lo stile appreso dal suo maestro Ottovenius, che risentiva assai delle maniere Caravaggesche, divenendo imitatore di Tiziano. Dopo avere visitato Genova e Roma, tornò a rivedere la patria, e si fece conoscere per il più celebre, più grande, più esatto e più ragionevole pittore dei Paesi-Bassi, accreditato col titolo di principe dei pittori fiamminghi. Sebbene Rubens nei viaggi d'Italia avesse appresa gran forza di tingere, seppe però dare ai suoi colori una tale lucentezza e tale magia sorprendente, che tutte le parti trovavansi sempre ben armonizzate: ebbe vera sublimità di stile tutto suo proprio, ed esso pure fu l'arbitro di dare tutta l'espressione degli affetti. Rubens sarebbe stato anche più grande ed a pari dei più celebrati maestri d'Italia, se la Fiandra avessegli offerti soggetti più belli; ed è perciò che la savia critica trovò motivo di censura nel Rubens il disegno un po' pesante, e qualche scorrezione nelle figure; difetti che si nascondono nel grandioso effetto delle imponenti sue pitture.

Rubens fu adoprato alle Corti d'Italia, di Spagna, di Francia, d'Inghilterra, di Polonia e di Germania, lasciando dappertutto memorie illustri del suo sublime sapere; e celebratissimi saranno sempre i ventiquattro quadri lavorati nel palazzo del Lussemburgo, e che portò a

Parigi del 1625; ma il suo capo d'opera è la Crocifissione di G. C., che viene conservata con somma gelosia in Anversa, e che mostrasi ai forestieri, non senza sorpresa in chiunque vede quel maraviglioso dipinto. Pieno di gloria, giustamente rimeritatagli dalle tante sue virtù, colmo d'onori, ridondante di ricchezze, Rubens compì la sua nobile carriera, lasciando alla patria ed alla bell'arte le più alte testimonianze della celebrità per lui acquistata dalla Scuola Fiamminga.

Allievo di Rubens fu Davide Teniers, d'Anversa, soprannominato il *Vecchio*, per distinguerlo forse dai di lui figli Abramo e Davide il giovine, i quali pure seguirono perfettamente lo stile del padre; anzi si vuole che Davide lo superasse. Davide il vecchio, dopo essersi bene impadronito delle essenzialissime parti pittoriche, andò a Roma, dove formossi un metodo di dipingere tutto suo proprio, disegnando di notte con sorprendente ed esattissima verità i paesi e le lontananze prospettiche vedute di giorno, di modo che non arrivava a tempo a lavorare i suoi quadrettini, rappresentanti per lo più oggetti notturni, che tosto venivangli chiesti a qualunque prezzo, e furono anche in seguito ricercatissimi. Cessò di vivere in patria d'anni 67, del 1649.

Illustrarono successivamente la Scuola Fiamminga altri pregiatissimi artisti. Van-Dych Antonio, nato in Anversa del 1599, allievo il più grande e poi competitore di Rubens, avendo anzi, giusta la comune opinione dei più pratici dell'arte, superato il maestro nella verità, nella morbidezza del colorito, nel disegno e nell'espressione: i suoi ritratti, che fece in numero straordinario, tendono assai al Tizianesco. La vita pittorica di Van-Dych è troppo nota, perchè mi dispensi dal tesserne ulteriore elogio, massimamente che non ci ha dilettante di pittura che non ravvisi in questo pittore fiammingo un genio straordinario, e non abbia osservato con piacere qualche mirabile di lui dipinto.

Potter Paolo, nato in Enkhuissen del 1625, ammaestrato nei principj da Pietro di lui genitore, fu assai me-

diocre pittore, ma si avanzò con passo da gigante negli studj, allorchè la sua famiglia andò a stabilirsi in Amsterdam; e passato all'Aja, diede tosto prove indubbie della sua grande abilità, di maniera che i suoi piccioli quadri venivano ricercati ed acquistati a carissimo prezzo. Raccontasi di lui, che la contessa Zobni, avendogli ordinato un quadro a tutto suo piacimento, quanto al soggetto, onde dargli campo di spaziare colle sue belle idee, egli con bizzarra pittorica libertà le dipinse una vacca che piscia. Disgustata la dama dalla bassezza ed ignobilità del soggetto, lo rifiutò coi modi i più infievoliti; ma l'artista ebbe compenso sovrabbondate dal pronto acquisto fatto da valente artista, che conobbe il merito del lavoro, pagandolo al di là di quanto avrebbe sborsato la Zobni; e questo fatto servì a rendere acclamata la maestria di Potter per tutta la Germania, la Francia, e direi ben anche dovunque la pittura avea posto suo onorevole seggio. Gran perdita per la Scuola Fiamminga, che il pennello di Potter dopo brevissimo tempo, non avend'egli 30 anni, sia stato deposto sulla tomba destinata ad accogliere le mortali di lui spoglie, bagnata dal pianto universale.

Meel Giovanni, detto dai Francesi *Miel*, nacque nelle Fiandre del 1599. Fu allievo di Gherardo Seghers, indi passò a Roma sotto il Sacchi, dal quale venne discacciato per avere introdotto in un dipinto, che richiedeva gravità, varie ridicolosaggini, che diedero luogo ad alcune pasquinate. Andò alla Corte di Savoja, dove venne nominato primo pittore; ed avendo colle sue undici storie mitologiche e colle dieci caccie dipinte nel palazzo delle Venerie incontrato l'aggradimento del pubblico, fu creato cavaliere di s. Maurizio, e ricolmato di onori e di ricchezze. Cessò di vivere in età d'anni 65.

Rembrant Van-Ryn, nato nelle vicinanze di Leida del 1606, mentre apprendeva le prime pratiche pittoriche cominciò a titolo di esercizio a far ritratti, i quali fecero bastantemente conoscere qual genio era Rembrant, e quale grande artista sarebbe stato. Verso l'anno 1636 andò a

Venezia, dove sopra tutto piacquegli il colorito di quella celebre scuola, ed apprese il metodo di dare alle carnagioni freschezza e verità qual altro Tiziano: si rendette sublime nelle regole del chiaro-scuro e nei mirabili contrapposti dei lumi e delle ombre, e fu sotto certi rapporti imitatore del Caravaggio. Rembrant però divenne anche più straordinario nel suo genere per una maniera che fu tutta sua propria nel colorire, e che adottò in conseguenza di avere conosciuto gli effetti mirabili che producono diversi colori posti tra loro in contrasto. Ma siccome questo pittore non ha voluto studiare la prospettiva, che alla sua epoca fioriva assai in Italia, ebbe per sistema di dare ai suoi dipinti un fondo assai oscuro, e coi gagliardi contrapposti delle ombre e colla perfetta cognizione del chiaro-scuro sapeva armonizzare di tal maniera i colori, che le figure, e particolarmente le teste dipinte da Rembrant sembrano in natura, ed in ogni parte rilevate. Questo grande artista fu anche incisore, e molte di lui stampe si hanno, condotte con tutta la perizia dell'arte, tra le quali la più ricercata è quella che intitolò *Cento Franchi*, perchè tale era il prezzo da lui tassato per ciascuna copia; ed io tengo ben cari due ritratti da lui medesimo incisi, cioè lo stesso Rembrant e la di lui madre. Morì in Amsterdam del 1674, lasciando nel suo figlio Tito un allievo, che però non sostenne il nome e le glorie del padre. Se non che per la freddezza del suo naturale carattere i suoi dipinti non toccano il cuore come piacciono all'occhio: per cui il P. G. Bertola ebbe di lui a scrivere

Sorse Rembrant, reggevagli filosofia la mano;
Ma tutti i cuori giurano che glie la resse invano.

Si distinsero in seguito nella Scuola Fiamminga i tre Mieris Francesco padre di Guglielmo e Giovanni. Berghen Nicolò, nato in Arlem del 1624, che fu il caposcuola dei paesisti, avendo in questo genere sorpassato ogni altro nel colorito, nel chiaro-scuro, nella scelta e variazione delle composizioni, non che nel disegno corretto e studiato; Adriano Van-Ostade, nativo di Lubecca,

morto del 1685 in Amsterdam; Vander Meulen Anton-francesco, nato in Brusselles del 1634; Van-der-Virff Adriano, nato in Roterdam del 1695, morto in patria del 1727; e Van-Huysum Giovanni, nato parimenti in Amsterdam del 1682, morto del 1749.

Tutti questi pittori fiamminghi, con non pochi altri, ebbero buona intelligenza di chiaro-scuro, dotta unione di colori, verità ed imitazione di natura; ciascuno però non va esente da qualche difetto: ma e qual è quel sommo ingegno che scevro possa riputarsi di qualche censura nelle opere condotte dalla mano dell'uomo!

Siamo assicurati dai fogli di Parigi (dicembre 1827) che a Brusselles fu rinvenuto, per un fortunato accidente, uno dei più antichi e più rari monumenti della Scuola di pittura fiamminga, ed è una tavola rappresentante il Transito della Beata Vergine, la quale ha la data 1520, pefettamente conservata e dipinta con gran maestría di pennello: il colorito soprattutto è degno dei più be' tempi di quella scuola. Questa tavola, ritrovata in una infermeria, divenne proprietà di quegli ospizj.

§ 5.

Scuola Francese.

Mr. La-Combe (1) sostiene essere cosa assai difficile dare alle opere dei pittori francesi un carattere generico, ma che a buona ragione potrebbesi piuttosto dire che la Scuola pittorica Francese abbracci ogni stile, ogni gusto ed ogni genere di pittura, avendo gli artisti francesi seguito lo stile di tutte le altre scuole, che loro più veniva a grado, ed avendo subíto la pittura francese tante rapidissime variazioni, quanti furono i pittori esteri imitati. La maggior parte dei pittori francesi scese in Italia nel bel secolo della pittura: alcuni degli stessi studiando in Roma, gustarono e seguirono il carattere di quella scuola, e si fecero pregio di seguire le tracce del grande maestro:

(1) *Diction. des Beaux-Arts.*

altri, tratti dalla fama di Tiziano, del Tintoretto e dei più rinomati pittori veneti, vollero penetrare nelle più minute teorie di quella scuola tanto acclamata, e ne imitarono la vivacità del colorito, l'intelligenza del chiaroscuro; non pochi poi visitando la Lombardia furono sorpresi dalle bellezze Leonardesche, Correggesche e Caraccesche, ed adottarono ora l'uno, ora l'altro stile, trattando però con eleganza e nobiltà oggetti sempre grandiosi e degni di una nazione piena di genio, di vivacità e di fantasia, onorando per tale maniera l'Italia di essere stata la vera maestra dei pittori francesi, siccome rileveremo dai brevi cenni che sono per dare della Scuola Francese. Veggansi La-Combe (1), Mairan (2) e Des Piles (3).

Poussin Nicolò studiò tutto il bello sopra le statue greche e sul Meleagro Vaticano; formossi le regole per le proporzioni dell'uomo; ugualmente i vasi antichi, le urne, le colonne, gli archi furono a lui altrettanti vaghi accessorj, che diedero un magico risalto ai suoi quadri; e fattosi poi imitatore di Raffaello, niuna benchè piccolissima parte trascurò nella composizione degli ideati soggetti, onde dargli tutta la più scelta, squisita e dotta erudizione. Furono anche esemplari a Poussin Giulio Romano ed il Domenichino, e si servì per le teorie dei precetti dati nel suo Trattato da Leonardo da Vinci: e riuscì così il primo onor del pennello francese.

Le-Brun non venne meno a tanto rivale: genio felice e sublime, arrivò a tutto quel grandioso ne' suoi lavori, che sorprende l'occhio ammiratore, del quale in Francia, lui vivente, ripetevasi: *Le-Brun pareggia Raffaello nell'invenzione.... Le-Brun pittore più vivace di Poussin.*

Mignard, Vanloo, Vatteau ed altri provarono con opere degne da tramandarsi alla più rimota posterità a qual grado di celebrità fosse salita la Scuola Francese, siccome lo dimostrano evidentemente anche i principali e sommi pittori francesi.

(1) Loc. cit.

(2) *Remarques sur la Balance des Peintres.*

(3) *Cours de Peinture.*

Coussin Giovanni, nato a Soucy presso Sens circa l'anno 1520, fu istrutto dal Primaticcio, allorchè trovavasi agli stipendj del re Francesco II, ed imitò poi sempre il suo stile e seguì perfettamente il gusto del maestro, anzi ebbe, a dir vero, qualche vantaggio sopra di lui per gli estesi suoi studj, essendo arrivato ad applicare alla prospettiva le regole geometriche. Molte opere fece Coussin, ma la più stimata è il quadro rappresentante il Giudizio Finale, che trovasi nelle reali gallerie. Morì in età assai avanzata carico di onori: e viene collocato il primo nella bell'epoca della pittura, essendo stato da' suoi artisti connazionali risguardato come uno dei più celebri ristoratori della pittura francese.

Frominet Martino, nato a Parigi del 1567, il quale, dopo avere appresi i principj pittorici dal proprio padre, mediocre pittore, andò a Roma, dove, sorpreso dalla sublime maniera di Michelangelo, fecesi ad imitarlo perfettamente, avendo però attinto qualche parte del gusto Caravaggesco, che non so per qual momentanea magia facevasi a dominare da sovrano nel vasto campo pittorico. Tornato a Parigi, conservò lo stile appreso, essendosi fatto un nome insigne pei molti e stupendi suoi dipinti, tra' quali quelli eseguiti nella cappella reale a Fontainebleau d'ordine di Enrico IV, che furono però ridotti a perfetto compimento sotto il regno di Luigi XIII, dal quale fu largamente ricompensato e creato cavaliere: cessò di vivere del 1609.

Varrin Quintino d'Amiens fu contemporaneo al suddetto, e si acquistò anch'esso meriti distinti in Parigi ed in Andelì: riuscì uno dei più celebri pittori della Francia, specialmente perchè la filosofia della pittura fu per lui lo studio principale, colla quale dava anima alle sue opere. L'epigrafe ed il busto di questo genio pittorico, posti nella Rotonda a Roma a canto alle ceneri di Raffaello, ricorderanno alle età future quale artista fosse Varrin.

Vovet Simone, nato a Parigi del 1582, dopo essere stato a Costantinopoli, passò a Roma; e sorpreso dalla novità straordinaria dei dipinti del Caravaggio e delle

opere Caraccesche, ne adottò l'imitazione, sebbene si correggesse in quelle parti, che in seguito vennero da tutti i dotti artisti riprovate. Avanti però di ritornare in Francia, per essere stato nominato da Lodovico XIII primo pittore di Corte, lasciò egli all'Italia molte sue belle opere, delle quali rimarchevoli sono quelle possedute nella galleria Barberini, in Loreto ed in Genova. Vovet viene riguardato come il vero fondatore della Scuola Francese, contandosi non pochi di lui allievi, tra' quali Francesco Perier nativo di Macon, il quale ritenne tosto lo stile Caraccesco; Sueur Eustachio di Parigi, imitatore di Raffaello; Le-Brun Carlo, che fu poi creato primo pittore del re di Francia, direttore della reale accademia di Parigi e principe di quella di s. Luca di Roma: studiò i monumenti d'arte dell'antichità, ma seguì il gusto, le maniere e lo stile dei sommi pittori della Scuola Romana e della Caraccesca, essendosi perciò renduto grande tra i celebratissimi pittori francesi ed italiani; e versato com'egli era nelle belle lettere e nelle scienze, scrisse alcuni *Trattati della fisonomia e sui caratteri delle passioni;* Testelin Lodovico di Parigi, il quale fece suoi studj sui capi d'opera del Rosso, del Primaticcio in Fontainebleau, e ne fu diligentissimo imitatore, anzi arrivò a sorprendere coi suoi quadri: perchè niuno più di lui conobbe sì a profondo le teorie della pittura; Valentin Pietro di Colomiers nella Brie, che in Roma seguì lo stile del Caravaggio, ma ne fu imitatore giudizioso e dotto: e sarebbe stato pittor grande, se morte non lo avesse rapito alla bell'arte di soli anni 32; e Natale Coypel che si distinse nelle gallerie del Louvre; fu direttore dell'Accademia Francese in Roma, e grande amico del Moratti e del cavaliere Bernino.

Blanchard Giacomo dalla Francia passò a Roma essendo ancora in giovanile età, dove non si fermò più di due anni impiegandoli nell'osservare le opere degli antichi grandi maestri; indi si portò a Venezia, e sorpreso dalle mirabili opere di Tiziano e particolarmente dalla vivacità del colorito, si pose a lavorare colla più dili-

gente e perfetta imitazione, di modo che alla Corte di Torino ed in seguito in quella di Parigi, ove fece non pochi pregievoli lavori, veniva chiamato il *moderno Tiziano*, od il *Tiziano francese*. Cessò di vivere del 1638 nella sua fresca età d'anni 38.

De-La-Hire Filippo Lorenzo, nato in Parigi del 1606, fu il primo pittore che volle scostarsi dallo stile del Vovet; e sebbene in massima le nuove sue maniere non fossero migliori di quelle di Simone, erano però piene di leggiadria, morbidezza, grazia e venustà, aveva un'ottima scelta e ben intesa composizione, che non poteva riuscire meno bella a riguardo delle cognizioni che magistralmente possedeva intorno la prospettiva e l'architettura; furono però ad alcuni oggetto di censura li suoi quadri a cavalletto, sebbene quegli eseguiti in età provetta sieno assai più corretti nelle forme, nelle proporzioni e nei costumi. Morì in Parigi del 1656 colle cariche onorifiche e lucrose di pittore del re e professore dell'accademia.

Stella Giacomo, nato nella città di Lione del 1596, recatosi a Firenze in occasione delle nozze del principe Ferdinando, vi si trattenne sino al 1623 facendo studj pittorici sugli esemplari di quella dotta scuola; ma portatosi poi a Roma, ed avendo incontrata amicizia con Poussin, venne da lui diretto a studiare l'antico ed i più belli capo-lavori dei grandi maestri di quel secolo celebratissimo; e pieno delle cognizioni acquistate in quelle due ragguardevoli città delle belle arti, ritornò in patria, dove, a riguardo della sua virtù, venne eletto primo pittore del re, la quale carica disimpegnò con sommo onore, avendo trattati con tutto magistero soggetti eroici, sacri e fanciulleschi, la più parte con istile romano, tranne che dimostrò somma tendenza al rosso crudo e qualche freddezza nelle sue figure. Stella pose fine ai suoi giorni del 1657.

De-Frenoy Carlo Alfonso fu imitatore sagace nel disegno dei Caracci, e nel colorito di Tiziano. Cessò di vivere del 1664, e furongli contemporanei Sebastiano Bourdon di Montpellier, che imitò lo stile Caravaggesco;

Filippo Campagna di Brusselles; Le Fevre Claudiole di Fontainebleau, che frequentò le scuole di Le-Sueur e di Le-Brun; ma quando vide Venezia, si diede tutto allo stile di Tiziano e non si dipartì più da quel vivace colorito. Cortese P. Giacomo della Franca Contea, soprannominato dalla sua patria il *Borgognone*, si propose per esemplari il Guido e l'Albani, e quando vide in Roma la Battaglia di Costantino dipinta in Vaticano da Giulio Romano, fu tanto preso da quel genere di pittura, che in seguito non volle dipingere che battaglie, nel qual genere riuscì famosissimo. Nicolò Loir di Parigi, Claudio il Lorenese, distinto pittore di marine, Tommaso Blanchet parigino, allievo di Andrea Sacchi e seguace di Poussin, furono tutti artisti degni di ricordanza.

Illustrarono poi la Scuola Francese nel secolo XVIII Parocel Giuseppe di Brignoles nella Provenza, compagno ed imitatore del Borgognone; Gio. Forest, imitatore di Tiziano e poi di Giacomo da Ponte: questo pittore fu di merito distinto in genere di paesaggi; Carlo la Fosse di Parigi, allievo di Le-Brun; Gio. Battista Santerre di Magny nelle vicinanze di Pontoise, che non trattò altro che soggetti di storia o mezze figure isolate; Gio. Jouvenet di Rouen; Bono di Boulogne, parigino, imitatore di Guido, e suo fratello Luigi, che seguì lo stile Raffaellesco; Francesco Le Moine, che studiò sulle opere di Guido, del Maratta e di Pietro da Cortona, senza però trascurare quelle di Raffaello, Tiziano e Correggio; Francesco e Gio. Francesco padre e figlio di Troy, che si distinsero assai nell'Accademia Parigina, della quale erano membri, oltre i già citati Vatteau Antonio di Valenciennes, che fu pittore assai grazioso, morto del 1721; e Gio. Battista Vanloo d'Aix in Provenza, che in Roma fu scolare del Luti, e che si formò in quella metropoli uno stile tutto proprio dei più valenti artisti. A Londra, a Torino ed in patria provò colle sue opere essere tra i migliori pittori francesi.

Dopo questi brevissimi biografici cenni pittorici, e chi mai non troverà riconfermato col fatto quanto ho pro-

posto più sopra, che la Scuola Francese abbraccia ogni stile, asseconda ogni gusto e ciascun genere di pittura? che l'Italia è la vera sorgente dove i pittori francesi vennero ad attingere le giuste teorie dell'arte, e che gli Italiani furono i veri maestri dei Francesi in genere pittorico, sebbene non lascierà giammai la Scuola Francese di meritare un rango distinto, e di essere risguardata con rispetto e venerazione, siccome ingegnosissima e spiritosissima, e che tuttora sostiene lo splendore acquistatosi nell'antichità, e che può a buon dritto vantare anche al presente artisti degni dell'aureo secolo della pittura?

§ 6.

Scuola Spagnuola.

Quanto si è detto della Scuola Francese applicare si può in tutta l'estensione del termine alla Scuola Spagnuola, anzi io opinerei che a stretto diritto nè all'una, nè all'altra competere potrebbe il titolo di Scuola. Sebbene l'una e l'altra nazione abbiano avuto celebratissimi e distintissimi pittori, non furono però che imitatori dei sommi maestri italiani e di alcuni pochi dei fiamminghi, diversi nello stile, nel gusto, nelle maniere e nel carattere, a seconda della diversità delle italiane scuole o delle altre estere, che alle italiane perfettamente aderirono. La Scuola Spagnuola per verità è formata sul carattere veneziano; sente dello stile fiammingo e risente del bello francese; ma Velasquez e Morales, che sono i migliori pennelli spagnuoli, si proposero per esemplare il solo Tiziano. Ribera, ossia lo *Spagnuoletto*, seguì perfettamente lo stile di Michelangelo da Caravaggio, ed i dipinti di Cano risentono tutte le maniere dello stile romano. « Ad ogni modo (così scrive il più volte citato « Prunetti (1)) in quel regno, fecondo di grandi ed « immaginosi pittori, distinguonsi tre scuole seguaci dello « stile dei loro capi, cioè la scuola di Valenza, di cui

(1) *Saggio pittorico.*

« è capo Vincenzo Joanes; quella di Madrid presieduta « da Velasques de Silva, e quella di Siviglia, di cui è « principe Esteban Murillo. Siccome Joanes aveva stu« diato in Italia, la di lui scuola chiamossi italo-spa« gnuola; gallo-ispana quella di Madrid; ispano-fiam« minga la scuola di Siviglia. A dispetto però di queste « divisioni conviene confessare che in generale i pittori « spagnuoli, e particolarmente quelli che fiorirono dal « 1550 al 1650, si avvicinano più che alle altre alla « Scuola Veneziana ».

Ribalta Francesco, nato a Castellon della Plana verso l'anno 1551, studiate le teorie pittoriche in Valenza, passò in Italia, ove diedesi ad imitare i più celebri pittori del suo secolo; e fattosi in Italia ricco della più ricercata suppellettile dell'arte, tornò in patria, dove si acquistò co' suoi lavori, e particolarmente colla sua Cena eseguita per il collegio *Corpus-Christi* con tutte le maniere e gusto delle famose Scuole Italiane, che tanto allettavano in quell'epoca gli Spagnuoli, un nome ed una fama propria soltanto dei più grandi artisti; e perchè i medesimi vedevano nel Ribalta il più grandioso ed il più castigato disegnatore, il quale possedeva a tutta perfezione le cognizioni del nudo, venne dai suoi contemporanei imitato. Lavorò Ribalta per le chiese di Andilla, Morella, Castellon della Plana, *Porta-Cœli*, s. Idelfonso, Madrid, Toledo, Valenza, ecc. Morì d'anni 77, lasciando Giovanni suo figliuolo ed allievo degno del nome del padre, del quale è famoso il Calvario, che venne in seguito trasferito a S. Michele de los Reyes a Valenza.

Velasquez de Silva Giacomo, chiamato impropriamente *Diego*, fu prima scolare del vecchio Herrera, indi passò sotto le discipline del Pacheco; lasciati però dallo scolare i maestri, ch'egli conosceva assai circoscritti, si pose per sè stesso a studiare la natura e copiare le più belle figure che presentavansi a' suoi sguardi, e col fervido suo genio, col vivace colorito, colle belle fisonomie e studiate proporzioni divenne forse il più eccellente pittore spagnuolo. Ma anche questo fu imitatore di Miche-

langelo da Caravaggio, le cui ardite ombre e fieri tocchi avevano in quell'età ferita l'immaginazione dei più valenti artisti. Velasquez però conoscendo colla profondità del suo magistero il disegno, ed avendo congiunto il raro dono di buon criterio e sano discernimento, lo superò ben presto nelle storie e competitore suo divenne nei ritratti. Rubens, quando fu a Madrid, si fece l'indivisibile compagno di Velasquez, ma tante erano le cose dette intorno ai progressi della pittura in Italia, che Velasquez determinossi di andare a visitarla. Vide prima Venezia e ne fu tratto dalle tante e belle opere del gran Tiziano, del Tintoretto e di Paolo Veronese, sulle quali si pose a fare diligentissimi studj; andò poi a Roma, e colà tutti i suoi pensieri, tutte le sue cure furono rivolte ai monumenti antichi ed al divino Raffaello; dopo di che passando per Napoli, ritornò a Madrid ricco di tante cognizioni e di tanti studj, coi quali intraprese e perfezionò quelle sublimi opere che procacciarono a Velasquez una gloria immortale, e che diedero spinta al re di stabilire nella capitale delle Spagne un'Accademia, per l'erezione della quale Velasquez venne rimandato a Roma onde eseguire i modelli delle antiche statue e dei bassi rilievi, nella quale occasione fece il ritratto di Innocenzo X riputato una delle più belle e più insigni opere, che possono stare al confronto di quelle dei primi grandi maestri delle italiane scuole; indi riveduta la patria, ed adempiute altre diverse ed onorifiche commissioni, venne dalla morte rapito alla Spagna e tolto alla bell'arte un gran genio, che sarà sempre ricordato colla maggiore distinzione.

Moralez Luigi Lodovico, nato a Badajoz del 1509, studiò i primi elementi della pittura in Valladolid ed in Toledo, indi avendo avuto il bene di vedere alcune opere di Tiziano, fu tanto preso dal buon gusto e dallo stile di quel grande maestro, che si diede ad imitarlo di tale maniera, che tutti i lavori di Moralez risentono del Tizianesco stile. Moralez fu castigatissimo nel disegno, nell'espressione, negli aggruppamenti, nella perfetta cognizione del nudo, nella mirabile degradazione delle tinte,

nelle capigliature e nelle barbe toccate con tanta maestria dell'arte, che anche vedute da vicino sembrano naturalissime, e ne producono uno straordinario effetto, e fu per tutti questi titoli che Moralez nelle Spagne era qualificato col titolo di *divino artista*. Lavorò assai per la cattedrale di Siviglia, pel convento e per la chiesa dell'Escuriale, nel palazzo del Pardo e direi quasi che non ci ha galleria spagnuola, o chiesa distinta di quel vasto regno, che non posseda preziosissimi lavori di Moralez. Pose fine ai suoi giorni del 1586, avendo fatto molti allievi tutti seguaci del suo stile, cioè del Tizianesco.

Pacheco Francesco ebbe suoi natali in Siviglia del 1571, riuscì uno dei più celebri pittori spagnuoli, ed a lui toccò la bella sorte di dipingere gli stendardi di damasco cremisi destinati per la nuova Spagna. Fu l'amico più intimo di Veslasques, le di cui teorie, più che quelle di Fernandez suo maestro, seguì con maggiore persuasione. Compose il suo *Trattato della pittura*, il quale venne accolto in tutta Europa con entusiasmo. Molte opere di questo insigne maestro si trovano in Madrid, all'Escuriale, a Toledo, nella sua patria ed altrove, tra le quali sono celebratissime le storie d'Icaro dipinte a tempra nel gabinetto del duca d'Alcala; il s. Ignazio ed il Giudizio universale. Fu Pacheco il benefico maestro che convertì la sua casa in Siviglia in una ragguardevole scuola pittorica, dalla quale sortirono distintissimi artisti. Finalmente finì la sua mortale carriera del 1654, lodato e compianto da ogni ammiratore di sublime virtù.

Cano Alfonso nato in Granata del 1600, scolaro del Pacheco, che fu anche imitatore perfettissimo degli esemplari italiani, e si formò buono stile e dotto colorito. In occasione dell'ingresso fatto in Madrid dell'arciduchessa Marianna d'Austria, eseguì varj dipinti che gli procacciarono il soprannome di *Albano Spagnuolo*. Anche il Cano fece molti e distinti allievi, tra' quali Martinez Ambrogio, che aspirando a superare il maestro, cadde nei difetti del pennello manicrato.

Esteban Murillo Bartolommeo nacque in Siviglia del

1618, il quale dopo avere appresi i principj del disegno dal cugino Gio. del Castillo, prese a studiare le opere di Pietro Moya, che era stato in Londra scolare di Van-Dych; indi per la sola ragione d'acquistare migliori cognizioni, volle trasferirsi a Madrid, dove nei tre anni che ivi dimorò ha potuto fare dottissimi studj sui più ragguardevoli capi d'opera dei celebratissimi maestri, che in quella fortunata epoca onoravano Madrid, ed assistito da Velasquez divenne in quel breve periodo di tempo uno dei più finiti pittori della Spagna. Tornò a Siviglia, e sebbene avesse ideato, giusta il costume di tutti i pittori esteri, di visitare l'Italia, venne distratto dalle tante commissioni ricevute, che furono a lui sorgente delle più onorifiche distinzioni e di vistosissime ricchezze. Le opere di Murillo, sebbene eseguite con facilità, sono però tutte parto di esimia franchezza, e perciò tutte ridotte a perfetto, lodevolissimo finimento: il suo stile sempre gajo, grandioso e splendido, e nello stesso tempo soave e dilicato; il suo colorito sempre vago, ma armonico, e che sente tutto il bello dello sfumato e tutta l'intelligenza magistrale del chiaro-scuro, che alletta, che fa inarcare l'occhio e lo riempie di sorpresa, in ispecie nelle carnagioni veramente naturali, locchè fece meritare giustamente a Murillo il titolo di *principe dei coloritori spagnuoli.* Infinite sono le opere che arricchiscono le chiese e le gallerie più distinte della Spagna, tutte d'inestimabile pregio, citandosi siccome più rari i 23 quadri dipinti pei Cappuccini di Siviglia, che furono come la meta della luminosa carriera di Murillo, poichè in conseguenza di una ferita fattasi alla testa, che appena potè dargli campo di perfezionare que' grandi lavori, venne rapito ai sommi avanzamenti dell'arte ed alla gloria della Spagna in aprile del 1682.

L'egregio sig. Gio. Brocca, mio parrocchiano, acquistò in Barcellona un' insigne opera di Murillo, dipinta in mezza figura al vero sopra tela rappresentante il ritratto di D.ª Maria Pacheco e Mendoza vedova Padilla, travestita con mantello e parrucca. I fasti di questa ec-

lebre donna si possono leggere nelle storie di Carlo V (1) e dello stesso imperadore del Sandoval (2), dove si dice: *La vedova Padilla uscì da Toledo travestita da contadino sopra un asino, tenendo in mano delle oche, onde non esser riconosciuta.*

La bellezza e tutte le qualità di questo dipinto sono inesprimibili: l'occhio, appena vi si è fissato, trova difficoltà a staccarsi: tutto è semplice, ma tutto è grande, e si può dire in breve, questo veramente è un capo-lavoro del grande Murillo.

Lo stesso sig. Brocca è possessore di un altro quadro in tela del medesimo autore, acquistato a Cartagena di Spagna, rappresentante il piccolo s. Giovanni Battista dormiente in campo a paesaggio. Questa tela non è certamente da paragonarsi a quella della vedova Padilla, sebbene sia di un merito distinto e di lavoro finito in ogni sua parte.

La cognazione dei Martinez illustrò poi la Scuola Spagnuola sul finire del secolo XVI ed al principio del XVII. I due Martinez Gregorio e Giuseppe, che nel colorito guirono la Scuola Veneta. Martinez Sebastiano nato a Jaën del 1602. Martinez Giuseppe nativo di Saragozza, che in Roma studiò ed imitò lo stile dominante di quella famosa scuola. Martinez Tommaso, nato verso l'anno 1670 in Siviglia, si fece buon pittore sotto le discipline di uno scolare di Murillo, le di cui maniere prese ad imitare. Martinez Domenico, nato in Siviglia verso la fine del secolo XVII: i suoi indefessi studj ed i buoni esemplari che prese ad imitare lo formarono uno dei distinti pittori spagnuoli; e sarebbe riuscito anche più celebre se avesse avuto migliori guide nel disegno e nella prospettiva. Martinez de Barranco D. Bernardo, nato del 1738 in Cuesta, provincia della Rioja, dalla Spagna passò a visitare l'Italia, fu in Roma, Napoli e Parma, e dappertutto impiegò utili fatiche sulle opere dei sommi maestri dell'arte; ma quelle del Correggio pare che otte-

(1) Di Robertson, t. III, anno 1522 al § *La vedova di Padilla difende Toledo.*

(2) T. I, lib. IX, § 27.

nessero preferenza, avendone anche seguita sempre l'imitazione. Non appena riveduta la patria, preceduto dalla fama di un merito non volgare, si vide acclamato membro dell'accademia di s. Fernando, ed incaricato dalla sovrana Corte di alcuni lavori giusta il piano e le discipline già proposte dal celebratissimo Mengs, sassone, che in quell'epoca era ammirato nella capitale delle Spagne per il primo europeo pittore, e che spiegava tutta la pompa di sua somma abilità nel palazzo reale, eseguendo l'Olimpo, le Stagioni, le Parti del giorno, ecc.

Questi sono i luminari della Scuola Spagnuola, che senza però togliere il merito ad altri non pochi che avrei potuto citare in questi cenni, formeranno il più bell'ornamento del gran secolo pittorico, e negli annali delle arti belle con ammirazione e con riconoscenza saranno sempre ricordati.











1. Pittura 2. Incisione

CAPITOLO IV.

INCISIONE O SIA INTAGLIO.

Dall'arte del disegno, maestra dell' architettura, della scultura, della pittura e di tutte le altre belle arti, nacque eziandio quella dell'incisione, o sia dell' intaglio, colla quale le opere scolpite o dipinte s' imitano, e rendonsi incise in tavole di legno, metallo o pietra. L'ombra di un corpo su di una superficie piana, che destò l'idea del disegno, fu tosto sussidiata da una punta di legno, ferro o carbone per segnarne i contorni, dai quali ne risulta l'immagine del corpo medesimo. Narrasi infatti anche da Plinio (1), che una giovine innamorata, vista su di una muraglia l'ombra del suo amante, che derivava dall'opposta luce di una lampada, per serbare l'immagine di lui che se ne doveva per lungo tempo allontanare, ne segnò esattamente i contorni. Osservato questo disegno da suo padre, Dibutades, vasajo di Sicione, applicò l'argilla a quei delineamenti, e dopo d'aver fatto il profilo di terra, la mise a cuocere nella sua fornace, e ne uscì l'effigie del diletto giovane (2).

Hiram, re di Tiro, dal suo architetto fece fare il primo disegno, che si eseguì con uno stile su di un legno, in cui era delineato il tempio del vero Dio, ch'egli mandò a Salomone, affinchè adempiendo le religiose e pie disposizioni di suo padre Davide, lo facesse inalzare in Gerusalemme, ove questi aveva portata da Ebron la sede del glorioso suo regno circa cinque secoli e mezzo dalla ruina di Troja, e quasi trenta secoli dopo la creazione del mondo.

(1) Lib. XXXV.

(2) Il suggetto di questo fatto venne espresso nel frontespizio dell' opera intitolata: *Regole del chiaro-scuro in architettura*, di Carlo Amati, prof. archit. Milano MDCCCII. Stamp. Pirotta.

Più di un secolo dopo Pigmaglione, re di Tiro, disegnò su di una tavola di bronzo la famosa sua statua, di cui pare che le donne ne avessero tanta gelosia.

Didone, sua sorella, fece pure incidere il disegno di quella cittadella presso Cartagine, da lei fondata dopo la sua ritirata a quelle affricane spiagge.

Romolo fece parimenti incidere il disegno della nuova città ch'egli si avvisò di fondare nel Lazio, onde poi fosse la capitale del mondo.

Per quanto è dell'intaglio delle pietre, le antichissime immagini e memorie scolpite negli anelli che si conservano da più rimoti tempi, ci appalesano quanto antica sia pure quest'arte, che in certo modo per altro più alla scultura che alla incisione appartiene, e della quale maniera d'intagliare o scavare anelli e sigilli già ne abbiamo fatto soggetto di breve ragionamento allorquando si è della scultura discorso.

Non dimenticherò per altro a questo punto la celebre Isabella Sofia Cheron di Parigi, la quale all'entrare del secolo XVIII scolpì su delle corniole dei vaghi suoi disegni; e come in una domestica scuola allevò in questo genere d'incidere le brave sue nipoti Orsola e Giovanna della Croce.

La stessa patria si rallegrò delle incisioni delle vaghe ruine di Roma e Napoli, fatte dalla bella mano di Adelaide Allou: come Venezia di quelle incise da Carlotta Amiconi, colà addestrata da suo fratello Giacomo verso la metà del secolo XVIII medesimo. Altre gentili donne d'Italia e Francia maneggiarono felicemente il bulino e l'acqua forte.

Non è però che quelle prime opere di una oscura antichità sieno tali da potere con esse determinare, che sino a quelle epoche rimonti l'invenzione dell'incisione quale noi la consideriamo in quelle tavole incise da bulino, che rendono sulle grandi carte le più insigni produzioni della scultura, della pittura, e particolarmente dell'architettura, che tutte in sè le raccoglie nei maestosi edificj, che la sontuosità e la eleganza delle belle arti ebbero poi ad adornare.

L'arte del disegno non ricevette colla incisione il perfezionamento dei suoi avvantaggi che verso l'anno 1460, quando ivi fu trovata questa facile maniera, questa innovazione luminosa, che ha servito e serve infinitamente a conservare i monumenti più preziosi delle belle arti in genere.

Vide Firenze poco dopo nell'altro orefice Baccio Baldinelli la continuazione di quest'arte; ma perch'egli era meschino nel disegno, teneva dietro a quello di Sandro Botticello, pittore suo concittadino. Vedremo in appresso quanto bene produsse l'incisione alle belle arti allora che chi le professava era esatto disegnatore.

Difatti, come saviamente osserva il P. Monier, pittore di Luigi il Grande, e professore in quella reale accademia di Parigi, nella sua *Storia delle arti che hanno rapporto al disegno* (1), è realmente certo che la maniera trovata di disegnare sul legno e sul rame collo scalpello, colla punta e col bulino fu uno dei mezzi più felici per far rinascere le arti e moltiplicarne le produzioni colle idee, coi disegni dei più grandi artisti nella scultura, nella pittura e nell'architettura, e di farle passare a tutte le parti del mondo ed a tutte le classi degli uomini, senza molto grave loro dispendio.

Colle stampe si ha eziandio il sommo avvantaggio di studiare quei capi d'opera che nelle altre regioni non sono sì copiose come in Italia: comunque per nostra umiliazione veggiamo talora passare i capi d'opera di dette arti oltre monti ed oltre mari per avidità di guadagno, invece di serbare gelosamente e con nazionale decoro in patria quei monumenti che i nostri maggiori in varie distinte scuole lasciarono in nobilissimo retaggio dei lunghi loro studj e dei valorosi loro talenti.

Si è sempre veduto, confessa di buona fede quell'erudito autor francese, e si vede ancora in Francia ed altrove, che i bei libri di architettura, stampati colle tavole incise delle più belle opere d'Italia, hanno resi abili

(1) Cap. XXII.

ed istrutti molti architetti, i quali senza essere stati in quella sede delle belle arti, ove sono i bei resti dell'antichità, hanno formato il loro gusto, ed hanno perfezionati gli studj di quell'arte col mezzo delle stampe, che rappresentano fedelmente i piani, i proflili, le elevazioni e le misure dei più rari edificj.

Lo stesso avvenne delle stampe di Marc'Antonio Raimondi bolognese, del secolo XVI, le quali avendo espresse le pitture di Raffaello, le fece conoscere e studiare alle nazioni estere. L'illustre Poussin n'è un bell'esempio di tale profitto. Poichè dall'applicazione ch'egli adoperò da giovine a disegnare su quelle stampe, gustò di buon'ora la maniera di Raffaello, e quella dell'antico bello, ch'egli ha con tanto successo imitato nelle maravigiliose sue opere.

Di tanto sussidio non dimenticavano però di prevalersene anco gli Itáliani; che, fattine sull'arte dell'intaglio i suoi riflessi dall'esimio pittore del secolo XIV, Andrea Mantegna, allorchè si ritrovava in Roma, ne fu sì deliziato, e vi si applicò tanto, che incise a bulino vari Baccanali ed un gran trionfo in taglio in legno, che per i suoi tempi è lavoro veramente meraviglioso. Il duca di Mantova, suo benefattore, ebbe dalla di lui mano molte stampe incise sulle tavole di rame e di stagno.

Non andò gran tempo che quest'arte dall'Italia passò ai Paesi-Bassi, ove Martino Schoen, d'Anversa, distinto pittore fiammingo, si occupò di varie stampe, ch'egli mandò all'Italia, ove l'incisione era nata. Bisogna che tali sue opere avessero un certo merito, dachè gli stessi Italiani lo chiamarono *il buon Martino.* Il figlio prodigo, una battaglia dei Saraceni assistita da s. Giacomo, la morte della Vergine, s. Antonio battuto dai demonj, il Redentore sotto la croce, ed altri soggetti della di lui passione furono quelli che uscirono dalla sua mano, e che sono ricordati nelle storie degli incisori.

Questo successo della riputazione acquistata dal Mantegna nell'intaglio, risvegliò l'impegno di Alberto Duro, o Durero, ad essere suo allievo, e lo sarebbe anco stato, se quegli non fosse morto nell'istante che Alberto si metteva in viaggio per andarlo a ritrovare.

Se non che Martino d'Anversa, facendo i suoi studj sulle stampe già da lui conosciute, cominciò nella stessa città con maggiore intelligenza e migliore gusto ad incidere sotto corretto disegno le più belle composizioni; poichè impiegato aveva l'esattezza delle sue ricerche e l'acutezza del suo talento ad andare in traccia di quanto era più naturale, e di così avvicinarsi sempre più alla maniera italiana, ch'egli ha continuamente tenuto in sommo prezzo. Dopo che questo ingegnoso incisore ebbe eseguito una quantità di stampe a bulino, dicendo di essersi avveduto che con tale metodo perdeva troppo tempo, si mise a lavorare in taglio di legno per aver campo di pubblicare una più pronta e copiosa raccolta delle sue opere. Vi riuscì infatti a farne un grande spaccio: ma trovatosi con questo non poco arricchito, ritornò all'uso del bulino, con cui lavorò il famoso quadro della Melanconia.

Fu quindi verso quest'epoca che il valoroso Marc'Antonio Raimondi, allievo nella pittura di Francesco Francia bolognese, esperto come egli era nel disegno e nello svelto maneggio del bulino di sua orificeria, nella quale riuscì eccellente, mise mano ad usarlo anche nell'incisione delle stampe. Andato Marc'Antonio poi a Venezia, ov'egli trovò e comprò molte stampe di Alberto Duro a bulino ed in legno, si pose ad imitarle con tale esattezza sul rame, che i volgari non solo, ma eziandio gli intelligenti le credevano lavorate in taglio di legno, a motivo dei grossi colpi e tratti fatti sul rame con franca mano; per cui ov' egli avesse poste le solite iniziali di *AB* si sarebbero fermamente ritenute per quelle di Alberto. Anzi osò mettere la di lui cifra a quella della Passione di Cristo da lui sì bene copiata, che si vendeva in Venezia pubblicamente come opera di Alberto. Una copia perciò ne fu spedita in Olanda ad Alberto, il quale si accese di tanta collera, che, recatosi immediatamente a Venezia, ivi reclamò al governo della Repubblica; ma non potè altro ottenere, se non che il divieto di mettere ulteriormente la cifra di Alberto sulle stampe di Marc'Antonio.

Ritornato quegli in patria, ebbe nuova cagione di gelosia e di sdegno nella sua arte per avere ivi ritrovato il giovinetto Luca da Leida, che a quindici anni, sebben inferiore nel disegno, lo aveva però pareggiato nella bellezza del bulino, col quale condusse per eccellenza le sue stampe rotonde, una delle quali rappresentava G. C. sotto la croce, e l'altra la di lui crocifissione.

L'abilità del giovine incisore che si manifestava in tali sue opere, ed altre di non inferiore pregio, servirono di nuovo pungolo all'amor proprio di Alberto, che non volendo essere sorpassato, tutto si diede a travagliare col bulino, e diè fuori il s. Eustachio e il s. Gerolamo, che gli accrebbero ancora più splendida la sua riputazione.

Nè il giungere a sì alta meta di gloria riuscì gran fatto arduo ad Alberto, siccome quegli che già tanto saggio aveva dato del suo sapere nell'architettura, nella pittura e nella scultura, arti sorelle dell'incisione, nel suo bel Trattato delle proporzioni della figura umana, della prospettiva, della geometria e dell'architettura.

Reso per tal modo illustre il suo nome per avere cotanto contribuito al ristauramento delle arti nelle Fiandre, in Alemagna e nell'Italia stessa, avendo servito come maestro a Marc'Antonio nella incisione e nella copia dei capi d'opera di Raffaello, sì necessaria a chiunque vuol professare le belle arti, onorato dagli imperatori Massimiliano, Carlo V e Ferdinando d'Austria, chiuse le sue fatiche ed i suoi giorni a Norimberga sua patria, d'anni 57, nel 1518. Dalla sua scuola uscì fra molti anche il peritissimo incisore Aldegrave, pittore e scultore, suo compatriota, il quale ne imitò lo stile e la franchezza ed abilità nel maneggio del bulino.

Nè andò guari che sorse con molto credito Giovanni Holben di Basilea, che era pure andato nelle Fiandre per esaminare le opere dei suoi predecessori nell'arte dell'intaglio. Incise in legno varie figure della Bibbia ed un ballo dei morti: ed indi passò in Inghilterra, ove sembra che la principale sua occupazione fosse poi la pit-

tura, ch'egli professò con successo fino alla sua morte ivi avvenuta nel 1554, nell'età d'anni 56.

Frattanto in Italia Marc'Antonio non andava debitore al solo Alberto di averlo fatto studiare sulle di lui opere: egli lo fu pure al divino Raffaello, il quale veduta la facilità colla quale aveva il Raimondi già in Venezia imitate ad eccellenza le opere del Durero, ed in Roma incisa una delle stesse opere, la *Lucrezia*, si fece di lui amico, e gli diede ad incidere il giudizio di Paride, la strage degli Innocenti ed altri suoi grandi lavori.

Non vi voleva meno che il mettere fuori a stampa le opere di sì gran pittore per farsi Marc'Antonio un gran nome in tutta l'Europa, formare una scuola in Italia, e far ovunque nascere nel cuore dei più esperti disegnatori la voglia di essere suoi allievi nella incisione. I più abili sono stati Marco da Ravenna ed Agostino da Venezia, i quali misero mano ad incidere i disegni di Raffaello e di Giulio Romano.

Ecco non pertanto il rispettabile giudizio del nostro illustre cav. Longhi, cultore e maestro sì distinto in questa bell'arte, che per lui si gloriano le nostre scuole. « Surse in questo mentre il celebre Raimondi, di cui « nessuno fra gli incisori salì e si mantenne presso gli « artisti in più alta reputazione. Discepolo fortunato del- « l'incomparabile Raffaello, le cui composizioni preferì « saggiamente a fronte delle proprie pubblicare, potè « più che altri agevolmente imitarne la purezza dello « stile. Fermo quasi sempre e corretto è il suo con- « torno, svelte sono le forme, accurate le estremità; le « fisonomie femminili graziose senza smorfia, avvenenti « senza mollezza; le membra risentite senza esagerazione, « fiere all'uopo senza terrore; tutte poi simpatiche, qua- « lunque sia l'età, il sesso, la circostanza. Tanta bel- « lezza nei contorni, che in alcune sue stampe si mostra « in grado più eminente, diè a credere a molti non pra- « tici dell'arte, che lo stesso Raffaello non si limitasse « soltanto a correggere sulla carta i contorni per l'incisione « disposti, ma sul rame ben anche di propria mano colla

« punta li segnasse; il che quanto aggiungerebbe di pregio « a quelle stampe, tanto scemerebbe di merito all'ar- « tefice, di cui portano la cifra. Giova però osservare « che per quanto grande fosse l'abilità di Raffaello, che « fu certamente somma, non poteva egli di leggieri spe- « rimentarla sopra una materia, la quale e per la luci- « dezza della brunitura, che abbaglia la vista, e per la « propria tenacità e resistenza, che rende la punta inob- « bediente, non permette a mano inesercitata di con- « seguire l'intento. Che se fosse probabile siffatta opi- « nione, e si togliesse così al Raimondi il vanto di avere « saputo mantenere incidendo l'intelligenza e l'eleganza « di quei contorni, ben poco gli resterebbe per meritare « gli economj che gli furono tributati. Monotono ed « aspro è il taglio del suo bulino, sparso universalmente « il lume, omesse le mezze tinte sì ombrose che pro- « spettiche, portata il più delle volte l'ombra più scura « al contorno, o tutta di un sol valore, non curando « riflessi, nessuna prospettiva aerea, nessuna differenza « di tinta locale, non leggerezza, non morbidezza. Da « ciò conchiudiamo essere egli stato ben migliore dise- « gnatore di contorni che incisore, nè potersi le di lui « opere, comunque meritamente apprezzate, proporsi a si- « curo modello dell'arte nostra difficilissima » (1). Ma la soverchia fortuna di Marc'Antonio lo rese imprudente, e dopo la morte di Raffaele non arrossì di mettere in rame le lascive posizioni dei disonesti disegni di esso Giulio Pippo, le quali, riuscendo di scandalo al pubblico, fecero sì ch' egli per ordine del Governatore di Roma venisse arrestato: ed appena potè salvarsi dal carcere colla fuga. Si ritirò cautamente a Firenze, ov' egli diè l'ultima mano alla stampa di s. Lorenzo, disegno del già da noi lodato Baccio Bandinelli. Non per tanto questo bizzarro artista si lagnava qualche volta a torto col papa Clemente VII, che Marc'Antonio guastasse e mal eseguisse il suo disegno; per cui venute queste lagnanze a di lui saputa, egli

(1) *Vite degli illustri Italiani. Vita di Marc'Antonio Raimondi.* Edizione di Bettoni in Padova 1812.

portò al Pontefice il disegno di Bandinelli: e come S. S. era intelligente ed amatore, ne fece ben altro giudizio, e riconobbe che questo esperto incisore aveva ben anzi di molto corretto gli abbagli incorsi nel disegno dello scultore Bandinelli. D'indi è che Marc'Antonio per i pregi di quella sua bella e rara stampa non riacquistò che sempre più le buone grazie di quell'illustre Pontefice, ai di cui occhi lo avevano quasi perduto quelle infelici stampe delle positure dell'Aretino, che per i perniciosi loro effetti morali avevano giustamente contro di lui fatto fare giustizia dalla pontificia podestà. Se non che il tristo avvenimento di quei tempi, nei quali i Tedeschi presero e saccheggiarono Roma, ridusse quell'abile incisore quasi alla mendicità. Poichè per riscattarsi dalle mani di coloro che lo avevano fatto prigione, sebbene, non essendo per alcun titolo nè militare, nè combattente, il jus di guerra non sembrasse comprenderlo in quel bellico disastro; pure fu egli obbligato di loro dare tutto quanto egli aveva, per cui se ne andò misero da Roma, nè mai più vi ebbe a ritornare.

In mezzo per altro a quei tempi fatali ad ogni genere di scienze ed arti, si trovò allora la maniera d'incidere ad intaglio di legno e *di chiaro-scuro*, con cui si fanno comparire le stampe, come se fossero ritoccate a bianco col pennello: e fu dessa invenzione di Ugo da Carpi, pittore mediocre in vero, ma di un genio facile ed esteso a molti lavori. Con questo metodo si videro alla luce in molte stampe incise le opere di Raffaele, del Parmigianino, e di Beccafumi e di altri distinti pittori italiani. Anzi verso quest'epoca il Parmigianino e il Beccafumi si dilettarono della nuova maniera di fare delle stampe coll'acqua forte sulle tavole di rame coperte di vernice, sulle quali se ne faceva l'intaglio, onde ripassandovi l'acqua forte nelle sole tratte del bulino portasse la sua azione mordente, e ne rimarcasse l'impressione della stampa. Piacque siffatta maniera al veronese pittore Battista del Moro giovine, ed uno dei più famosi allievi del Tiziano: e dopo i più bei paesaggi da lui incisi ad acqua forte, ben

altre opere, e migliori anco ne avrebbe intagliate, se pria del sesto lustro del viver suo non fosse stato dalla immatura sua morte rapito.

Intanto a Venezia il bravo pittore Gio. Batt. Franco stava in tale maniera intagliando molte delle sue opere che non mancano di pregio.

Anche a Roma un altro Veronese, Giacomo Caraglio, andava lavorando ad acqua forte su vari disegni datigli dal Rossi, pittore milanese, di Pierino del Vago, del Parmigianino e del Tiziano medesimo: e più grande in quest' arte sarebbe al certo riuscita la sua destrezza, se rivolto non si fosse all' intaglio dei cristalli e dei cammei, e poscia anche occupato in ogni genere d'incisione e di architettura; nelle quali fu con successo adoperato dal re di Polonia in tutto quel regno.

Giacomo Cock col metodo stesso incise nelle Fiandre le sette arti liberali, ed a Roma molte altre tavole sui disegni del Sebastiano detto *Frate del Piombo*, e di Francesco Salviati.

Nella incisione a bulino si distinse Gio. Batt. Mantovano della scuola di Giulio Romano, di cui fece varie stampe molto stimate; e fu egli stesso imitato con altre belle produzioni dalle delicate mani di sua figlia Diana che il suo sesso onorò in sì bell' arte.

Enea Vico Parmigiano incise felicemente a bulino i disegni del Rossi, di Michel'Angelo, di Tiziano, del Salviati e del Baldinelli. Fra i diligenti ritratti ch' egli incise di varj principi, quello di Carlo Magno è arricchito dei più notabili trofei, che lo resero celebre e per l' esattezza del suo lavoro e per il guiderdone che ne riportò.

A Roma Nicola Beatrice di Lorena usò con molto garbo del bulino nell' incidere, oltre varie opere di Muziano e Buonarotti, anche la nave di s. Pietro, disegno del Ghiotto; e Cherubino Alberti incise i bei fregi di Polidoro, come vi travagliarono anco Villamene d'Assisi colla gastigatezza del suo disegno e la libertà del suo bulino, ed Antonio d'Abaco che stampò un libro delle antiche

fabbriche, il quale è la più regolare architettura che sia comparsa alla luce.

Un altro bel libro apparve del celebre Fiammingo Uberto Golzio di Venloo, discepolo in pittura di Alberto Lombardo, che lo intitolò *Fasti della Sicilia e della Magna Grecia.* E perchè egli era anche versato nella Bibbia, compose dei discorsi latini; come istorico e pittore del regno fu distinto con sommi onori da Filippo II. Morì a Bruger nel 1583, lasciando nella sua famiglia Enrico, che in Italia si era pure perfezionato nella pittura, e nella incisione, e nella maravigliosa facilità di fare colla penna de' bellissimi disegni. Lasciò egli pure suoi allievi Saenredam Mataram e Pietro Jode.

Negli stessi Paesi Bassi fecero vedere la loro capacità Cornelio Cort, Martino Rota ed i tre fratelli Sadeler del secolo XVI, nativi di Brusselles, non meno che Cornelio Gall, Collert e Filippo, che in Italia pure lasciarono opere del loro bulino.

Nelle Gallie M. Rou e l'abate di s. Martino diedero nelle loro opere, che adornavano Fontainebleau, soggetto al Renato di far mostra dell'abile suo bulino.

Siccome però quest'arte avea nell'Italia come in paese a lei natale le sue più celebri maestranze; così sull'uscire del secolo XVI e XVII, Agostino Caracci le diede quel sommo lustro che la portò al primo grado per la correzione, per il gusto del suo disegno e per l'esattezza ed eguaglianza dei suoi intagli e per l'eleganza dei suoi tocchi in ogni genere di argomento. Allevato nell'incisione e nella architettura in Bologna sotto Pompeo Fontana e Domenico Tebaldi, in poco tempo sorpassò il suo maestro, che un sommo vantaggio ritraeva dall'abilità di questo suo scolare. Nè si dipartì egli già dal bulino per lo scalpello, con cui sotto la direzione di Alessandro Morganti, scultore bolognese, aveva lavorato dei belli bassorilievi; massime che il suo genio universale mettevalo alla portata delle belle arti, non meno che delle scienze. Volle perciò seguitare in Lombardia suo fratello Annibale per avere anco la di lui bella maniera di pingere, ed imitare

il buon gusto del Correggio in Parma, ove lasciollo per andare di suo consiglio a Venezia ad incidere le vaghe tavole di Paolo e del Tintoretto, e finì poi a ritornare a Bologna, ove coll'illustre suo fratello ed il cugino suo Luigi fondò un'accademia per comodo degli studiosi di sì bell'arte; e dalla quale infatti sortirono per eccellenza del disegno, ivi mantenuta, i più abili artisti nell'incisione, così come nella pittura che vi è di lei germana. Anzi essi impedirono che queste due belle arti, già inclinate a Roma stessa nel così detto *Manierismo*, nel conflitto dei *Manieristi* della scuola di Giuseppe d'Arpino e degli oppositori Caravaggisti cadessero nel barocco: anzi che risorgessero al gusto antico ed alle belle ma semplici fogge di Raffaello.

A tale uopo dobbiamo qui ricordare come l'incisione, in lato senso considerata anche sotto i rapporti morali dell'uomo, si può ben anche chiamare la figlia della scrittura e della scultura: e se riflettiamo alle parole di Giobbe, che con uno stile di ferro incideva i suoi lamenti nel rame e sulla pietra, troviamo giusto che i Francesi abbiano applicata all'incisione la voce *gravure* dal greco γραφω grafo, scrivo, o dal latino cavare, scavare, che taluni intesero anche l'arte di disegnare, o l'arte diagraphica.

Sebbene poi per tutto quanto abbiamo già riferito quest'arte siasi usata nel rame, nel legno, nel ferro, nell'argento, nell'oro, nelle pietre preziose e sul cristallo, pure la prima specie sembra la più antica. Così la prima incisione fu col bulino: dopo per accelerare le opere si adoprò l'acqua forte.

Con questa però non si faceva tutto il disegno, ma se ne lasciava un resto per dare alla stampa più d'accordo di bellezza e di perfezione. Osarono gli artisti di mettersi in libertà affatto del bulino, non seguendo i tratti che sul lenimento di vernice che copre il rame, e passando in essi l'acqua forte; ma si è tosto veduto che con tale metodo si moltiplicavano le opere, ma perdevano tutto il bello, il delicato del bulino. Siccome però

questa facilità ad eseguire delle stampe di ogni cosa diede maggiore e più estesi lumi alla pubblica istruzione; così sotto questo rapporto l'arte d'incidere perdette nella sua perfezione, ma guadagnò nella generale utilità degli uomini.

Dall'incisione perciò col bulino in tavole di rame e legno dovette discendere quella di preparare i ponzoni ed i tasselli per battere le medaglie; arte che dipende in certa qual maniera dalla scultura insieme e dall'intaglio; per cui i più valenti artisti incisori furono ad un tempo rinomati eziandio nella scultura e nella pittura. E siccome le medaglie sono di tutti i secoli, anche i più antichi, così non posso dubitare che l'arte d'intagliare nel concavo, ossia scavando i metalli e le pietre, non rimonti alla più rimota antichità per ornare la mano e le vesti di anelli, formare sigilli dei principi e gli emblemi delle divinità reali od allegoriche, e per trasmettere alla posterità le immagini di persone care e distinte, ed i monumenti delle persone e delle gesta più memorabili degli uomini e delle nazioni.

In qualunque metodo pertanto d'incidere, il disegno è il fondamento dell'arte. Senza lo studio e l'imitazione e la copia ripetuta in disegno dei capi d'opera della pittura, nessuno può mai essere un buon incisore. Se avrà egli studiato su que' grandi modelli, avvezzerà l'occhio al disegno in guisa, che disegnando egli stesso le opere altrui, saprà correggere i difetti, le inesattezze dei loro disegni, senza che perciò l'incisore possa nel resto arrogarsi di fare correzioni all'originale ch'egli disegna ed incide. L'incisore nelle stampe dei quadri dee, come il traduttore di un libro, conservare il carattere dell'originale, e spogliarsi del proprio: perchè tutti e due lavorano per conto degli originali che si vogliono far conoscere, e non eglino. Altrimenti si tradisce, e non traduce l'originale.

Oltre al disegno è indi d'uopo l'architettura e la prospettiva, ed anche la storia naturale per dare alle parti non solo le proporzioni, ma eziandio una luce, od un'ombra, una verità che ne faccia risaltare il ri-

spettivo carattere, o diciamo anche il colore. Tutte queste cose domandano un adattato e vario maneggio del bulino.

L'incisione in legno per la stampa delle stoffe vanta un'epoca immemorabile nella China e nelle Indie.

Lorenzo Corter stampò la scrittura con tavole di legno nel 1420; Mentel nel 1440; Guttenberg ed i suoi compagni circa l'anno 1450: e l'incisione in legno e rame rosso, che è il più proprio, apparve nel 1460.

Andrea Maurano però incideva in rame nel 1412. Luprecht Rust dopo il 1480; Martin Schon di Colmar, uno dei maestri di Alberto Duca, nel 1460.

Al cominciare del secolo XVI s'immaginò nell'Italia e nella Germania l'arte d'imitare nelle stampe una specie di pittura a chiaro-scuro. Ugo da Carpi in questo genere d'incisione impiegava fino quattro tavole di legno per una stampa, senza farvi alcun intaglio, imprimendole di un sol colore con degradazione di tinte, per cui ogni tavola dava alla stampa una tinta diversa. Questo segreto piacque talmente a Raffaello, che volle che molte sue composizioni fossero per tale guisa riprodotte. Scolpì egli stesso dei chiaro-scuri in legno, colla sua iniziale *R* di tinta più chiara. Lo imitarono Marco da Ravenna, Francesco Mazzola detto il Parmigiano, il Beccafumi, Luino, Barocci ed altri.

Vicina all'incidere in chiaro-scuro è l'arte d'incidere a mezza tinta, detta anche arte o maniera *nera*, della quale se ne fa inventore un certo Principe Rupert, metodo di effetti più pronti, più delicati che all'acqua forte ed al bulino.

Francesco Perrier de la Franca Contea provò quasi un secolo dopo tale incisione con due tavole di rame, l'una per imprimere il bianco e l'altra il nero sulla carta grigia; ma, le stampe riuscite meschine e senz'effetto, ritornò ad incidere in legno.

L'incisione a colori ad imitazione della pittura fu scoperta da Giacomo Cristoforo le Blon di Francoforte, allievo di Carlo Marata, verso il 1720 in Inghilterra: passato a Parigi nel 1757, vi pubblicò l'*Art d'imprimer les tableaux*.

Dalla scuola di Durero uscì Enrico l'Aldegraf di Vestfalia pria della metà del secolo XVI, celebre per i suoi intagli in rame e legno, ed anche per bellissimi oggetti di oreficeria.

Audran Gerardo ci trasmise le battaglie di Lebrun nel finire del XVII di un gusto inimitabile, e lasciò alla posterità delle opere maravigliose nelle sue stampe, che onorano Lione sua patria, e che ci conservano i lavori di Raffaello, Caracci, Domenichino, di Poussin, di Sueure e di Le-Brun.

Benedetto Castiglioni di Genova, anche pittore, a Mantova alla metà del secolo XVII si distinse colle stampe a chiaro-scuro. Questo grazioso incisore brillò colle sue stampe rappresentanti dei mercati, delle pastorizie e degli animali.

E siccome l'incisione è per così dire un seguito, una continuazione in certo modo della pittura; così facendo essa parte delle arti che dipendono dal disegno e dal chiaro-scuro, dai lumi cioè e dalle ombre che servono alla pittura; una tale arte doveva necessariamente uscire dalla mente e dalle mani dei pittori, i quali soli potevano ben cominciare a praticarla con effetto e piacere, e farla col genio loro montare al più alto grado di perfezione.

Gli incisori che vennero dopo, e che di essa ne fecero uno studio, una scuola a parte, non omisero perciò mai di fare soggetto dei loro studj, delle loro meditazioni e dei loro nobili tentativi ed esperimenti, e fino delle più felici loro esecuzioni, le opere dei più distinti pittori, anche quando, come sogliono essere, non sono essi già valorosi nell'arte pittorica.

Nell'Italia antica già si sa che l'imperatore Comodo avrebbe evitato di cadere in quella sua stupida scostumatezza, se distaccato non si fosse, dacchè ascese al trono, dagli studj del disegno e dell'intaglio, nei quali il nobil genio di suo padre Marc'Aurelio lo aveva fatto allevare, visto che da giovine principe spiegava uno spirito pronto e facile agli esercizj. Ma dippoi fatalmente abbandonatosi alla dissolutezza, cadettero sotto di lui quelle arti delle quali

essere ne dovea, come da pria intelligente ed amatore, il sostegno; come lo attestano Coiffetau nella *Storia Romana*, e Maunier in quella delle *Arti che hanno rapporto al disegno*.

Parimenti nella Francia i più abili medaglisti nel regno degli Enrichi II e IV erano chiari in quelle arti della incisione sorelle, e si riputavano in quei tempi non solo G. Gonjon e M. Duprè, autori delle più belle medaglie che ivi serbavansi di sì gran re, e di Caterina de Medici, ma ben anche Gio. Rondelle e Stefano Lanne che lavorarono le medaglie di quel figlio e successore di Francesco I.

Molte delle antiche medaglie furono raccolte da Guglielmo Rovilio nel suo *Prontuario* stampato in Lione nel 1553, e dedicato ad Enrico II di Francia. Non bisogna per altro confondere i medaglisti che le fecero e quelli che di essi ne parlarono; giacchè dagli scrittori gli uni e gli altri sono in varj luoghi e libri per tale nome chiamati: siccome però infinita sarebbe la schiera degli incisori i più valenti di ogni età e di ogni stato, così alla migliore cognizione delle belle opere di questi bravi artisti ha supplito mons. F. Basan nel copioso suo *Dizionario degli incisori antichi e moderni dopo l'origine dell'intaglio* (1).

Anche in questi tempi abbiamo avuto distinti medaglisti sia nell'Italia, sia nella Francia, come i celebri Andrieu a Parigi e Puttinati a Milano. Se non che le tante medaglie che rammentano i fatti illustri e gli avvenimenti più interessanti di questo ora trascorso mezzo secolo, sono battute dalle più illustri zecche di quelle due metropoli.

La medaglia in fatti, anche per opinione di Vossio, è così chiamata dalla materia metallica ond'è formata, nel di cui nome si è raddolcito il vocabolo col sostituirvi un *d*, e fors'anche, come alcuni pretendono perchè dalla voce greca μηδα *meda*, esprimente impero, sia nata quella de-

(1) Pubblicato a Parigi del 1789.

nominazione per ciò che le medaglie s' impiegassero a conservare le memorie dei fasti imperiali: Scaligero per altro deriva questa parola dall'arabico *methalia*, conio. Il Ducange sul riflesso che l'antico obolo era chiamato medaglia, quasi *medictas nummi*, la fa procedere da questa frase, e fors' anche perchè le antiche medaglie erano in corso come le monete ed avevano un prezzo fisso.

Le antiche di prima classe giungono fino al III secolo dell'era cristiana, quelle della seconda al IX secolo. Le moderne dal XV in avanti. Le prime sono dette anche consolari, non già perchè sieno state battute per ordine dei consoli, ma quando da loro era governata la repubblica. Sono esse spurie se in rame, ed in argento vanno più in là degli anni 484 di Roma, ed in oro oltre del 546. Le imperiali si riferiscono all'alto impero da G. Cesare fino al 260, ed al basso sino alla presa di Costantinopoli nel 1200. Le ultime battute dai Goti sentono l'ignoranza e la barbarie del secolo.

Alle antiche pertanto in primo ordine appartengono le greche e romane, ma quelle sono migliori di queste in tutti i tre metalli, poichè hanno un disegno, un' acutezza, una forza, una delicatezza ed una squisita bellezza, alla quale non poterono mai giungere i Romani, esprimendo sino i muscoli, le vene, oltre i più naturali lineamenti del volto e dei membri, ed un tutto insieme di bello, che va infinitamente al di là di quanto mai seppero fare i più valenti incisori di Roma.

Parimenti appartengono alle antiche le arabiche, le puniche, le gotiche medaglie. Vi sono anche le samaritane; ma sono rarissime al pari di quelle battute dagli Ebrei prima della cattività di Babilonia. Quelle che si veggono colla effigie dei Patriarchi, di Mosè e di Gesù Cristo, sono spurie, e non possono appartenere che alle moderne, come evidentemente viene mostrato anche nella eloquente dissertazione del P. Souciet.

Sebbene si vogliano collocare nelle antiche medaglie imperiali fino quelle al tempo di Paleologo; pure in verità non abbiamo più medaglie di bellezza considere-

vole dopo la morte di Eraclio nel 641. Perocchè dopo di Foca e di quell' imperatore l' Italia diventò preda dei barbari, epoca alle belle arti ed alle scienze funesta anche sino dopo estinta e cessata l' usurpazione dei Goti, dopo i quali tempi soltanto la scultura e l'intaglio hanno cominciato a rifiorire. Egli è perciò che la prima medaglia ad apparire in Europa, sebbene per quanto alla nostra religione sotto infaustissimi auspicj, fu quella in Germania del pure troppo famoso Giovanni Hus nel 1415. In Francia non ne fu battuta alcuna colla effigie del re, avanti il regno di Carlo VI. Quelle medaglie, che fra noi si presentano con una più vecchia data, sono spurie, ed a parte essere non possono di una diligente serie e collezione.

Dall' arte d' incidere in ferro od acciajo dovette nascere quella di agevolarne la da pria difficilissima esecuzione. Si trovò quindi una nuova maniera di tagliare l' acciajo col ferro dolce, onde prepararlo eziandio alle opere da assoggettarsi al bulino. A tale intento verso l' anno 1819 l' inglese sig. Barnel di Cornovaglia avendo assoggettato ad un celere moto di rotazione un disco di latta di ferro posto nel torno per rotondarlo, e pulirlo poi con una lima, vide con sua sorpresa rimanere divisa in due parti la lima dall' azione del disco, senza che questo ne soffrisse danno alcuno, e senza soverchio riscaldamento: solo che durante l' operazione osservò delle strisce di fuoco intorno al disco. Vi applicò una lima più forte e dura, e n' ebbe speditamente il medesimo risultato.

In questa esperienza, ripetuta dal sig. Perkins, si rimarcò da lui, che il disco non diminuisce punto della sua dimensione, ed acquista una durezza straordinaria su tutta la circonferenza dell' orlo tagliente.

Preparato per tal guisa il ferro e l' acciajo, si può di questi far uso nelle varie incisioni sia per anelli e sigilli ed altri ornamenti, sia pure in altro senso per ridurlo poi a superficie piana, ed incidervi come sul rame.

Carlo Brusseux nel 1825 incise a Parigi un sigillo,

che presenta cinquanta lati diversi o superficie, le quali si possono ancora aumentare di numero.

L'inglese prelodato sig. Perkins incise nell'acciajo privo di tempera, e poi di nuovo temperato. Non si era giunto però a trovare un liquido che morda l'acciajo, come l'acqua forte il rame, perchè tutti gli inventati e sovrapposti acidi lasciano nei tratti scavati un sedimento ferruginoso, sino che il sig. Jarel, premiato perciò dalla città di Londra, trovò di far mordere l'acciajo da un acido esente da tale inconveniente; le tavole quindi preparate dal sig. Perkin furono ridotte capaci di ricevere l'incisione od intaglio in mezzo tinto, scoperte dal sig. Turner, per cui in seguito altri Inglesi portarono quest' arte al segno, che le tinte leggieri e sfumate vengono più nette, più pronunciate, e profondi riescono i tratti con tuono ed effetto più bello che sul rame. Così il tempo ed il travaglio maggiore che s'impiegano in questa specie d'incisione sono compensati dalla bellezza e lucidezza delle opere, quando si abbia riguardo a tenere ben lontana la ruggine dall' acciajo inciso.

Non debbono per altro gli antichi avere ignorata anche l'arte d'incidere ed intagliare a bulino nei metalli, giacchè nelle stanze della Biblioteca di Siena evvi una croce di rame appunto intagliata a bulino nel 1139, e poscia dorata, che fu il soggetto delle dotte osservazioni critiche dell'abate D. Luigi De Angelis, bibliotecario di quella città, ivi stampate nel 1814. Questa croce, che servì da sè stessa a portare un più antico crocifisso di getto di cattive forme, era così intagliata, che ha potuto essere adoperata a cavarne una stampa di carta alla foggia degli altri rami incisi. Somiglianti intagliatori già fiorivano in Siena nel secolo XIII, come fra i buoni ricordano il maestro Romano dei Pagnelli le cronache del 1261, ed anche fino del 1107 si riferiscono opere intagliate da Ranuzio di Monteliscario, o forse Montgiscar, il quale appunto è riputato l'intagliatore di quella croce. E qui cade in acconcio di rimarcare coll' eruditissimo abate De Angelis, che gli intagli negli anelli signatorj e nei sigilli avrà condotto

ad intagliare nei metalli l'effigie o qualunque altra figura: e che perciò, come in cera, anche sulla carta ed altra sostanza molle, come il cuojo, le stoffe e simili, abbiano in tutti i tempi gli antichi fatte delle impressioni, che alle stampe dei nostri giorni somigliassero; sicchè, per usare le sue parole, l'altissimo silenzio che su di ciò conservano le storie dipendesse più dal supporre l'evidenza del fatto che dalla mancanza del medesimo.

Anche la stampa delle ostie, già conosciuta nel secolo VIII, con varie figure sacre, ed ordinata da Onorio III nel 1220, coll'immagine del Crocifisso, ci avverte che se sulla pasta si facevano le stampe, come tanti secoli prima, quelle degli *Agnus Dei* sulla cera, stampare pur si potevano le immagini sulla carta, di qualunque sostanza essa fosse.

Lo zolfo adunque col quale cominciò le sue stampe il Maso Finiguerra nel secolo XV, non dovette riuscire che una imitazione di quanto avevano già fatto gli antichi.

Parimenti lo stampo del nome, delle cifre, arme e figure impresse nell'interno, diciamo così, della carta da lino sino da prima del secolo XIV ci conferma nella opinione, che l'arte di stampare ha di molto preceduto quella che viene indicata per la invenzione non già, ma per il miglioramento e per il perfezionamento ancora dell'arte medesima nelle epoche qui da noi ricordate cogli autori che la illustrarono.

Figli della stessa incisione, all'incavo nei metalli, debbonsi riputare anche i codici scritti in pergamena con tanta eguaglianza nelle lettere e nei versi, che soltanto poteva ottenersi dalla impressione. Maraviglioso fra questi è il libro dei quattro Vangeli in caratteri runici del 4.° secolo, ora serbato nella Biblioteca di Upsal nella Svezia. Esso è membranaceo di color di porpora, impresso a lettere d'oro e d'argento, incise con tipi di legno su manichi di ferro: quantunque molti codici, che pajono stampati, sieno scritti con penne di metallo, da lasciarvi per gran tempo le orme, e con tanta pazienza ed esattezza da presentare la forma delle stampe. Forieri delle stampe fu-

rono pure ai vecchi le marche, impronte riferite da Omero e da Virgilio sugli animali per distinguere la razza o la proprietà, e sugli schiavi e rei colle note o stigmate ricordate dagli scrittori per dinotarne la loro proprietà od anco l'infamia. Che se un anello o sigillo incavato, posto sulla fiamma ad affumicare, viene compresso sopra la superficie di qualunque corpo molle, vi lascia stampata l'impronta intagliata, è facile comprendere come con un mezzo somigliante, Giusto il seniore, imperatore d'Oriente, e Federico, re degli Ostrogoti, con una tavoletta in cui era scavata in più lettere la loro cifra la stampassero a piè dei loro diplomi ed atti, che portavano la loro firma incavata in laminette d'oro e d'argento.

I codici altronde di pelle e pergamena, stampati, al pari delle carte da giuoco, fino prima del secolo XIV, ed usati anco già nel XII, hanno dovuto mettere sulla penna del Dante nel canto XVII del Purgatorio il vocabolo di stampa, come mezzo già conosciuto, onde coll'intaglio sul legno o sul metallo rappresentare fedelmente su di altra materia l'oggetto intagliato.

L'effigie di Federico imperatore, nel 1240 all'assedio di Faenza, su di un pezzo di cuojo, per servire di moneta in quelle sue miserie, non è che un'imitazione delle prime monete romane stampate su di un cuojo coll'effigie di una pecora, e fors'anche per tale ragione dette *pecuniæ*.

Nello stesso secolo XIII solevano i pittori attorno ai loro quadri imprimervi dei meandri o degli arabeschi stampati su di una superficie di gesso, mediante la soprapposizione di tavole di metallo incavate ad intaglio.

Questi quadri da altri artisti venivano così copiati a disegno, e stampati all'incavo ed impressi, poi venivano coloriti, e, come dicevano i Francesi, *illuminati*, metodo riferito dallo stesso Dante nel canto XI del medesimo Purgatorio, locchè dimostra sempre più, che anche l'intaglio per le stampe era conosciuto in Italia ed in Francia prima del secolo XIII.

Se quindi viene il Finiguerra firentino chiamato l'autore degli intagli nel metallo, fu perchè mentre quest'arte

giaceva incolta, negletta, e quasi ignota ed estinta, egli diedegli vita, e la presentò con uno stile che fu di esempio ai seguaci che la nobilitarono e come vera arte la professarono.

« Finalmente se la scultura e la pittura », ripeterò qui i giusti cenni del dotto Bettoni nell'eloquente proemio della sua splendida citata edizione, « furono i mezzi coi quali « l'amore e poi l'ammirazione e la riconoscenza fecero « inventare i modi onde rappresentare e ricopiare le im- « magini delle persone più care, o degli uomini insigni, « che a se traevano la pubblica estimazione »; l'arte dell'incisione di quelle compagna, e spesso rivale ad un tempo e conservatrice, se loro fosse stata contemporanea, non ci lascierebbe bramare la compiuta conoscenza delle magnifiche fabbriche d'Atene, delle belle statue di Prasitele e Fidia, e delle celebrate pitture di Apelle e Zeusi. Ben è quindi fortunata la notra età che nella incisione, portata ormai all'apice di sua perfezione da non pochi valentissimi viventi artisti, serberà ai posteri i sublimi lavori del divino Raffaello e del grande Michelangelo, e le incomparabili opere dell'immortale Canova, del sommo Appiani e di quant'altri egregi autori che nelle belle arti illustrarono e tutt'ora celebrato rendono il nome italiano.

C. Pozzi del. — Milano Lito Vassalli

Ora, contendi; e di tua man vedransi
Cinger l'Italia omai quella corona
Che al suo crin gloriose ornar mani.

Parini



CAPITOLO V.

LITOGRAFIA.

Sebbene la calcografia sia stata in Europa portata a quel supremo grado da non lasciare per sè stessa nulla più oltre a desiderare, tali e tanti essendo i suoi perfezionamenti che acquistò in questi ultimi anni nella Germania, nell' Inghilterra, nella Francia ed altrove per opera di sommi artisti, ma particolarmente in Italia per mezzo di due insuperabili genj, Morghen e Longhi, pure un vuoto restava ancora riferibile all' economia, al tempo, e tendente a far divenire artista qualunque disegnatore, piuttosto che a rendere ancor più perfetta l'incisione; e questo riempito venne nel secolo in cui viviamo, con una nuova scoperta chiamata *Litografia*, dal greco vocabolo λιθος *lithos*, *pietra*, e γραφη *graphe*, *descrizione*, cioè *descrizione delle pietre*, vocabolo però che pare almeno non esattamente adatto all' invenzione di cui si parla, massimamente che *litografo* in giusto senso intender si deve quegli che scrive sulla natura e varietà delle pietre, e non chi incide, disegna e stampa, ecc., sulle medesime; per cui sembra che sarebbe forse stato più opportuno denominare questa nuova invenzione *Lithoglyphia* o *Lithoglyphitia* da λιθος *pietra*, e γλυφω *glypho*, *scolpire*, poichè per *lithoglyphiti* intendiamo appunto quei fossili, i quali rappresentano delle figure in cavo ed in rilievo, quasi che dalla natura fossero destinati ad uso di tavole impressorie. Taluni però traggono il vocabolo da λιθος *pietra*, γραφειν *scrivere*, ma anche questa applicazione non esprime il tutto, od almeno la parte principale a cui tende la scoperta di cui parliamo.

Di questa invenzione, che io per volgare intelligenza continuerò a chiamare litografia, furono pubblicate non

poche opere, molte delle quali di poca importanza, altre di nessuna utilità, alcune non corredate di quel carattere imparziale, che alla storia in migliori modi ne assicura la sua autenticità, pochissime degne di menzione onorevole. Tra queste poche però si può citare con distinzione il *Manuel complet théorique et pratique du dessinateur et de l'imprimeur litographe, seconde édition très-augmentée et ornée de 12 lithographies, par M.r Bregeaut, litographe brévété de S. A. R. M.r le Dauphin.* In 18.° Paris. Quest'operetta fa parte de l'*Encyclopédie des siences et des arts:* come pure il *Manuel du dessinateur lithographe, par G. Engelmann.* Paris, chez l'auteur, 1822, terza edizione in 8.° figurato, ed il *Manuale di litografia, o sia istruzione teorico-pratica pel disegnatore e per lo stampatore litografo.* Milano, 1828, in 18.°, con cinque tavole incise in rame, presso Felice Rusconi, in gran parte tradotto dal suddetto Manuale di Bregeaut, litografo di S. A. R. il Delfino. Io pertanto mi servirò di quelle notizie storico-pratiche, che più di tutte furono credute poter giovare all'intento, e particolarmente di quei brevi *Cenni sulla litografia,* pubblicati in Roma nel mese di novembre del 1826 dal sig. Gio. Dell'Armi, nei quali egli assume la qualificazione di primo introduttore e propagatore in Italia sino dal 1805 del metodo litografico, posto da lui in attiva pratica con varia fortuna in quella metropoli, promulgandone l'origine, le regole, i suoi conseguenti vantaggi, e vi aggiungerò infine quanto venne ommesso dal sig. Dell'Armi, onde ciascuno possa formare un retto giudizio sul vero inventore della litografia.

Ma prima di sentire il sig. dell'Armi è bene sapere che la litografia, sebbene fra gli Europei non sia mai stata tentata, e si possa dire perfettamente nuova, da più secoli era però già in uso presso i Cinesi; ed il P. D. Bartoli (1) assicura che sino dai tempi dei' Missionarj era nota nella Cina la litografia, asserendo in

(1) *Opere*, vol. 18, pag. 7, ediz. di Torino 1825.

prova che uno di essi avendo sovrapposto alla medesima pietra uno o due di que' loro gran fogli, coll'arte dello stampare in pietra, che colà è in uso comune, ne ricavò fedelmente la scrittura a carattere bianco in campo nero.

Il nome di Aloisio Senefelder, corista del teatro di Monaco in Baviera, è il primo a comparire negli annali della litografia, e ciò autenticamente nel 1800 per il privilegio esclusivo concessogli dal governo per l'esercizio di quest'arte per tredici anni. S'egli ne sia realmente l'inventore, come quasi generalmente si crede, il tempo discopritore del vero lo mostrerà. Intanto quelli che sostengono il contrario, asseriscono: 1.° che un sacerdote, per nome Simone Schmid, già pubblico maestro di scuola, regionario nella parrocchia della Madonna in Monaco stesso, poi ivi professore nel collegio militare dei cadetti, indi fatto parroco del villaggio di Miesbach, ed ora nonagenario (se non è anche morto), imbattutosi a caso nell'ultimo decennio del passato secolo in un libro di così detti segreti fisico-chimici, stampato in Norimberga alla metà del secolo XVII, vi trovò sommariamente indicato il processo litografico, il quale (da lui provato su una delle pietre con cui in Monaco trovansi pavimentati ripiani di scale, loggie e sale, e provenienti dalla cava che ora ne provvede tutti gli stabilimenti di litografia anche più lontani) gli servì a stampare a pressione di palma di mano le figure di varie piante velenose, che faceva conoscere ai suoi scolari; 2.° che mentre in ciò occupavasi, andava frequentemente da lui un certo Gleisner, sonatore addetto al teatro, che ebbe poi breve vita, e che gli chiedè permissione di seco condurre il suo amico Aloisio Senefelder, giovane di genio inventore, con cui sarebbe pervenuto ad impiegare questo nuovo metodo colla stampa della musica, come poi realmente seguì; 3.° che finalmente esistono di questi fatti testimonj viventi, e lettere autografe dell'ab. Schmid, anteriori alla pretesa scoperta del Senefelder. Tutto ciò proverebbe che la litografia, al pari delle altre utili scoperte, in origine dovuta forse al caso, è rimasta non apprezzata, e, come si suol dire,

nell'uovo per più d'un secolo, e che pur dal caso chiamata in vita allorchè agli uomini ne poteva venire utile immediato, si sviluppò e crebbe per opera del Senefelder, cui è notoriamente ed incontrastabilmente dovuto questo principalissimo merito d'averla una volta per sempre posta al sicuro dall'obblivione, nella quale senza di lui sarebbe forse ricaduta chi sa per quanto tempo ancora. Merita quindi le critiche indagini dei filologi l'origine di un'arte che incomincia a mostrarsi interessantissima per l'umana cultura... Ben presto in Baviera le pubbliche amministrazioni hanno incominciato a servirsi della litografia, sia facendo scrivere al rovescio sulla pietra stessa, sia facendovi controstampare a prototipi di minor nitidezza le scritture già vergate per dritto in carta coll'inchiostro litografico; ma nel ramo dell'artistico disegno figurato alla maniera del lapis le prime stampe litografiche non furono neppur fatte a Monaco, sibbene ad Offenbach presso Francfort, uno dei luoghi ove il Senefelder, appena avuta in Baviera la soprammentovata privativa, aveva venduto il suo segreto.... In quanto alle stampe litografiche, le quali non si distinguono che per venusta apparenza, confrontinsi pure colle incisioni in rame di egual finezza, e si scorgerà sempre nelle prime un non so che di annebbiato e bambagioso, che lascia l'occhio scrutatore mal soddisfatto; per lo che se non si giugne a togliere alla litografia questo radicale difetto, passata che sarà una volta l'attuale alluvione delle di lei produzioni per cambiata devozione della neomania, essa rimarrà, in quanto alle belle arti, qual cattivo surrogato della calcografia. La causa di tale imperfezione risiede nella natura saponacea del pastello, ossia lapis litografico, di cui ogni tratto o punto nitidamente disegnato sulla pietra, forma attorno di sè nei susseguenti bagni preparatorj alla stampa, incominciando a dissolversi, una sfumatura grassa, che se si lascia sussistere, tende anche (oltre il suddetto annebbiamento) a riunire in macchie nere i partiti oscuri; e se si toglie con rinforzata acidazione, porta via secco porzione dei chiari....

A tali imperfezioni, dice l'A., non disperò di por argine la perseveranza colla quale l'egregio pittore paesista E. Voogd nel litografiare varj disegni del citato A. a poco a poco si condusse a metodi, i quali danno ragionevole lusinga che negli stabilimenti di litografia, che lasciò avviati in Roma, abbiansi del tutto superate le imperfezioni e le difficoltà ch'essa presenta.

L'A. dice che ha anche ridotto il troppo viscido inchiostro litografico a tale scorrevolezza, che il conte Ascanio di Brazza, allievo di Voogd, ha potuto eseguire a penna sulle di lui pietre con tutta franchezza una serie di paesaggi assai terminati.

Per rendere la litografia praticabile in ogni luogo, e perciò nelle scuole provinciali, non mancava ancora che di semplificare il torchio, sicchè nè per la costruzione, nè pei riattamenti si dovesse ricorrere a quegli artigiani che fregiansi del titolo di macchinisti.... Conservando quindi il principio di pressione, strofinante in origine, dal Senefelder impiegata, e adottata poi da tutti i litografi, ha l'A. fatto costruire per la stamperia litografica del sig. Luigi Valadier un torchio a pendolo sollevabile dal perno di sospensione, ch'esso abbandona tosto che il forte peso posto all'estremità inferiore terminata dalla orizzontalmente bilicata riga premente, ristringendosi l'arco di oscillazione, viene (con tramezzo la pelle intelajata) a poggiare sulla pietra litografica immobile sopra un bancone, per essere simultaneamente tirato e spinto sopra di essa con non grande fatica da due robusti uomini.

Fin qui il sig. Dell'Armi, il quale sebbene riconosca dipendere dal sig. Senefelder il grande risultato litografico, lascia però in sospeso s'egli *sia il vero inventore, siccome generalmente si crede*, conchiudendo che *il tempo lo mostrerà;* ma siccome porta ne' suoi cenni le sole asserzioni che contrastano e mettono in dubbio il diritto d'invenzione Senefelderiana, così io trovo troppo giusto di rendere palesi anche i titoli per cui meritamente dalla comune opinione venne dichiarato e riconosciuto per il

vero scopritore della litografia, in vista dei quali, non meno che di quelli in opposizione, attendere dalla ragione, imparzial giudice, più che dal tempo la sentenza declaratoria della verità.

Il signor Senefelder, fino dai tempi più floridi di sua gioventù, battendo con forte passione le vie che al teatro conducevano, con preferenza all'arte drammatica s'applicò, e ne fu, direi quasi, parto estemporaneo del fervido suo genio il porre sulle scene delle opere, le quali non lasciarono di riscuotere pubblici applausi all'autore, e che lo spinsero con tutto coraggio a renderle colle stampe di pubblico diritto; e questo fu l'istante che la fortuna, prodiga de' suoi doni, si fe' avanti al giovane offrendogli onori senza misura, additandogli nel meccanismo degli stampatori i trofei di divenire grande tra i diversi generi di artisti; nè Senefelder fu ritroso ad accogliere le elargizioni della sua Dea, e fattosi padrone delle raccolte cognizioni, diventò impressore delle sue opere; e se le ristrettezze di sue finanze congiurate si mostrarono ad impedirgli l'acquisto di privilegiato diritto, le risorse dell'umano ingegno ed amica mano si offrirono benefici ed ausiliari a trionfare della resistenza delle più crude necessità, suggerendogli d'incidere in rame all'acqua forte le sue produzioni, e pubblicarle col processo ordinario; per cui trovossi, quasi senza avvedersene, nella necessità d'immaginare una certa quale specie di stereotipia eseguita in ceralacca e sul legno; ma anche un tale processo, che apparentemente presentava all'intraprendente giovane le più ampie facilitazioni, quando venne all'atto pratico si trovò improvvisamente deluso nei mal calcolati mezzi, inerme ad abbattere il nemico del suo genio e della sua virtù, costretto a ripararsi, sebbene di mala pena, dietro una società stipulata con un calcografo, che fedele però si mantenne ne' contratti suoi impegni; lasciando che Senefelder libero spaziasse sul vasto campo signoreggiato dai suoi talenti. Prima operazione pertanto fu quella di sostituire un inchiostro chimico a quello usato comunemente da-

gli impressori, e che è quasi uguale a quello usato attualmente per scrivere sulla pietra: ma anche questo, per essere composto di cera, sapone e nero di fumo, portò non piccolo imbarazzo al giovane artista relativamente al ripulimento del piano sopra cui erasi formato il disegno, allorchè di bel nuovo volevasi adoprare. E siccome parzialmente attribuiva alla ruvidità della pietra un tale inconveniente, così determinossi di servirsi di un' altra qualità di pietre, che non ignorava esistere tra i banchi di sabbia dell' Isere; e sebbene contro sua aspettazione, allorchè portatosi in luogo le trovasse calcari, preferì cionnullameno di servirsene all' intento, praticando alcuni esperimenti coll' acqua forte, ed avendo infine ottenuto il risultamento d' essere le medesime atte alle stabilite sue operazioni, perchè più facili a ripulirsi dei rami, ed assai meno costose, ne trasportò molte lastre a Monaco, estratte dalla cava di Solenhofen in vicinanza di Pappenheim nella Baviera, ove tal pietra si vende a bassissimo prezzo, servendo per pavimentare le abitazioni, di maniera che se ne spedisce in quantità col mezzo della navigazione sul Danubio a Costantinopoli, onde ne sono anche ricoperte le moschee. Su queste Senefelder diede principio a' suoi ingegnosi ritrovati, incidendovi la musica non solo, ma scritture, ornati, figure, paesaggi, boschereccie e simili: e su queste pietre avrebbe continuato i suoi lavori, se un accidente il più semplice non gli avesse segnata la via per essere inventore della litografia europea; accidente che fece poi dire a taluni, che la litografia non deve sua origine che ad un *natural caso impensato*, comunque essa non avrebbe giammai avuto vita se dietro il caso, che, toltone il prodigio, è l' autore per lo più delle grandi imprese, non avesse Senefelder fatte le prove e tentati quegli esperimenti che fra milioni di persone non sarebbero giammai entrati in una sola testa.

Sur una di esse pietre, assecondando le frettolose istanze della madre, registrò Senefelder col suo inchiostro chimico le domestiche lingerie da dare a bucato, supplendo così prontamente alla mancanza di carta; prima però di

passare alla cancellazione, dopo copiata e consegnata alla madre l'annotazione, volle far prova di quanto sarebbe avvenuto passandovi sopra la pietra coll'acqua forte, e se sarebbe a lui riuscito di dare il nero a que' caratteri, servendosi del metodo dei tipografi e degli incisori; ma l'acido troppo forte, sebbene allungato da $9/_{10}$ d'acqua, lasciato sulla pietra quanto tempo avrebbe bastato per un'incisione in rame, portò alla scrittura un vistoso rilievo non minore di quello di una carta comune da giuoco, essendo rimaste totalmente guaste le linee più dilicate e sottili; allora fu che Senefelder si fe' padrone del suo processo, e su quella pietra volle applicare l'inchiostro servendosi di un tampone di pelle sottilissima imbottito di crine; ma non trovandolo adatto a tale operazione, ne ideò tosto un secondo, formato di piccola lastra unita e ricoperta di finissimo drappo, che esperimentò opportunissimo alle sue operazioni, avendo ottenuto in tal modo delle prove che lo incoraggiarono a dare perfezione al suo processo, tanto più che aveva scoperto che le prove stesse si ottenevano anche più belle senza usare quella forte pressione necessaria per i rami.

Le felici risultanze di queste esperienze non fecero che portare in un colpo d'occhio l'invenzione litografica ad un grado di celebrità; onde animato Senefelder dall'amico Gleissner, cantante agli stipendj della Corte Bavarese, col quale contrasse società, potè del 1796 erigere una stamperia litografica, dalla quale uscirono molte opere in musica ed altre di diverso genere, sebbene per alcune circostanze, non tutte conseguenze del processo Senefelderiano, non ottenesse sempre felicissimi risultamenti, ma che però dietro infaticabili esperienze del 1799 potè l'autore, assistito dal suo mecenate il barone d'Aretin, erigere un vero istituto litografico nazionale, pubblicando per prova la lodatissima *Flora Monacensis* e l'*Orazione Dominicale* in trenta lingue, coi fregi di Alberto Durero cavati da un preziosissimo codice in quella R. Biblioteca, con altre non poche opere dei più insigni autori, annunziando per tal modo e con franchezza che la lito-

grafia aveva ricevuto la vera sua esistenza, e che da quell'epoca avrebbe gareggiato coll'incisione, chiamando chiunque a mettersi a parte della sua utilissima scoperta, che in massima è quella stessa che in seguito venne introdotta in Vienna, ottenendo sino dal 1802 ed in progresso di tempo in tutta la Germania tale risultamento da farla gareggiare colle più belle incisioni in rame, e venne quasi contemporaneamente introdotta in Inghilterra con deciso vantaggio, divenendo per tal modo assai ricercata in ogni sua produzione.

In Italia, e particolarmente a Roma, sino dal 1805 venne introdotta la litografia dal sig. Dell'Armi, il quale nello stesso anno fece conoscere il suo processo, che consiste nella facilità di moltiplicare per controprova un disegno qualunque eseguito sulla pietra colla matita, coll'acquerello o colla penna. Formato adunque il disegno sulla pietra con una certa qualità di matita preparata o composta, ed atta a facilmente scorrere sulla pietra stessa a guisa di un inchiostro fluido, che ha in sè la proprietà di non impregnarsi d'acqua, ma bensì di ricevere con facilità un corpo grasso, allora, dopo avere umettata la pietra litografica, si tinge coll'inchiostro usato dagli stampatori, e col metodo della pelle imbottita; il qual inchiostro, trovando la pietra umettosa, non s'attacca che là dove la trova coperta dal disegno, sopra il quale applicatovi bentosto il corrispondente foglio di carta, si fa passare sotto i preparati cilindri del torchio, cavandosene una prova corrispondente e più perfetta a misura dell'esattezza con cui fu eseguito il disegno, e della diligenza praticata nelle altre operazioni.

Essenzialissime cose sono al litografo di ben conoscere il metodo di disegnare in litografia; che sia possessore di buone matite, e che siano composte coi metodi or ora più esperimentati; che la pietra sia pulita in ogni sua parte, e che abbia ottenuto una conveniente granitura; che l'acidulazione venga eseguita colla massima attenzione relativa alla qualità della pietra, al disegno ed alla matita, e non sarà inopportuno farne previamente

delle prove sopra qualche pezzo estraneo di pietra; che la pressione sia praticata con intelligenza, non dovendo essere tendente nè al troppo forte, nè all' assai debole; che la carta da adoprarsi, generalmente parlando, sia senza colla, senza allume, senza scabrosità, spoglia da gruppi, pieghe o granellini di sabbia, ed abbia una grana fina, onde meglio combaciarsi colla pietra inumidita con cura, onde con tali precauzioni distaccarne, dietro la pressione, l' inchiostro da stampa. Tutte le carte veline con colla o senza sono atte a servire nelle impressioni dei disegni ad inchiostro e delle scritture; saranno però escluse quelle dipinte, cilindrate, e che hanno una certa lisciatura che sembra di sapone, ricevendo queste con grande difficoltà l'inchiostro e tornando a pregiudizio dell'impressione.

Oltre le suddette importantissime cognizioni litografiche deve l' artista essenzialmente saper preparare la matita e l'inchiostro chimico e da stampa, dipendendo assai anche da questi articoli l' esito felicissimo dell' impressione litografica.

Sebbene però al presente la turba infinita dei litografi, che or ora innonda ogni città europea, abbia introdotti diversi processi relativi agli inchiostri ed alle matite, pure non lascierò di darne qui alcuni, che dai periti si trovarono fors' essere più adatti alla litografia.

Per formare la matita si adoprano:

Once 3 cera vergine
» — 3/4 gomma lacca
» 1 1/2 sapone
» 1 1/2 nero di fumo.

La preparazione si eseguisce col far riscaldare la cera vergine sino ad essere infiammata: allora vi si frammischia la gomma, la quale però non disciogliesi se non quando la pasta sia resa perfettamente fluida, locchè succede in circa quindici minuti; indi vi si rimescola a poco a poco il sapone, il quale estingue la fiamma, aggiungendovi in fine il nero di fumo; e quando è formato l' impasto, allora si preparano le matite, sebbene taluni abbiano esperimentato un vantaggio facendo fondere l' impasto prima di darle forma.

Con questi ingredienti si prepara anche l'inchiostro, aggiungendovi once 1 1/2 di sego depurato e 3/4 di sapone.

L'inchiostro chimico si può fare coi seguenti ingredienti preparati come sopra:

Once 2 sego
» 1 cera vergine
» 1 gomma arabica
» 1 sapone
» — 3/4 nero di fumo.

Per formare poi l'inchiostro da stampa si fa infiammare olio di lino sinchè sia ridotto alla metà, a due terzi e ad un quarto, secondo che le vernici debbano essere forti, medie o deboli, impastandovi allora del nero di fumo calcinato. Non si è però potuto determinare con precisione la dose, perchè può variare a seconda della temperatura o della cottura della vernice, poichè si è osservato che durante il caldo bisogna servirsi di maggior dose di nero che non sia in tempo d'inverno.

L'inchiostro grasso viene così preparato:

Oncia 1 cera vergine
» 1 olio
» — 1/2 gomma lacca
» — 1/2 sego.

La composizione si fa nel modo più sopra esposto; ma si deve però avvertire che quando si vuole usare di questo inchiostro necessita riscaldare il marmo su cui debb'essere stemprato, ovvero converrà servirsi di una proporzionata dose di trementina.

Sebbene la litografia sotto certi rapporti sia assai diversa dall'incisione in rame, e finora non possa pretendere preminenza, nè forse vi potrà aspirare in progresso di tempo per quanta perfezione abbia ad ottenere; tende essa però al medesimo scopo, e ne ha in sè suoi principali vantaggi, che la rendono stimabile e degna di molti riguardi. I disegnatori di qualunque genere possono colla litografia, senza essere incisori, riprodurre i loro lavori nell'atto stesso che formano il disegno; possono imprimere caratteri, carte geografiche, composi-

zioni pittoriche, vedute di città, villaggi, boschereccie, marine e simili: ottenendo essi un vistoso numero di prove e stampe senza essere impegnati in ispese eccessive; ed in fine, oltre altri titoli, possono servire i loro committenti con una speditezza tale, che invano si tenterebbe con qualunque siasi altro metodo praticato da' calcografi: e fu appunto per tali ragioni che la litografia ovunque venne accolta con esultanza, giacchè in giornata si può avere un ritratto, una veduta prospettica, e con modicissima spesa, da chi pressato da urgenze di viaggio, o da titoli istantanei di riconoscenza, da un matrimonio, da una festa, e simili, brama ardentemente di appagare le proprie viste nel periodo di non molti giorni od anche di pochissime ore.

Questi incalcolabili vantaggi non isfuggirono alle scientifiche premure degli attivi artisti italiani, che accolsero con ammirazione e con entusiasmo la Senefelderiana scoperta, recatavi dal sig. Dell'Armi, dichiaratosi propagatore sino dal 1805, piantando la base del nuovo stabilimento nella capitale dell'Orbe Cattolico, siccome ho più sopra accennato, e creduto anche da taluni, non so dietro quali prove, l'introduttore in Milano ed in Venezia del litografico sistema.

Quanto però a Milano, sappiamo di certo che il signor de Wertz, tirolese, sino dal 1807 fece i suoi primi tentativi, producendo col metodo litografico alcune opere disegnate dai celebratissimi Appiani, Bossi e Longhi, ma quei lavori, sebbene fatture dei più ragguardevoli artisti d'Italia, maneggiati dall'ancora inesperto litografo de Wertz, riuscirono di tanta meschinità, che pochi furono coloro che si dessero premura di possederne qualche copia, o, posseduta, la custodissero con qualche riguardo, non essendo perciò rimasti che pochissimi saggi ineguali e confusi in molte parti, soltanto per segnare l'origine della milanese litografia e non più; e dopo d'avere il sig. de Wertz, siccome è opinione, venduto a più individui il suo segreto, lasciò Milano, forse più prospera altrove speculando la sua fortuna, bambina lasciando in Milano la litografia abbandonata a mani inesperte ed in-

capaci, per difetto delle teorie dell' arte non meno che per assoluta mancanza di pratica esperienza, di farle muovere un passo verso quella luminosa meta a cui era destinata sino dal suo bel nascere, ristretta intanto all' esercizio di quelle parziali circolari che col metodo litografico venivano impresse nel Ministero della guerra del cessato Regno d'Italia, e pochi altri consimili articoli che uscivano dalla R. Stamperia, nella quale erano stati trasportati i torchi appartenenti all' accennato soppresso ministero. Ma le litografie che con isquisitezza di gusto e finezza di matita uscivano dai torchi litografici di Parigi e Londra, e s'introducevano in Lombardia, ridestarono negli artisti milanesi ardente brama di ritentare nuova vita alla litografia, e ne furono anche incoraggiati dalla superiore graziosa concessione di usare dei torchi litografici che oziosi giacevano nell' I. R. Tipografia di Milano; ma anche questi, sebbene non volgari disegnatori, non abbastanza però addestrati nel vero processo litografico, non diedero che brevissima e languida esistenza alle loro impressioni, costretti a lasciarle in abbandono, da pochi essendo ammirate e da pochissimi acquistate; e se l'attivo sig. Gio. Ricordi tentò nel 1818 coi metodi litografici d'imprimere note musicali, ben presto dovette cessare dalla sua impresa, e perchè meno economica della stampa eseguita in piombo, e per la notabile perdita di tempo, dovendo praticare esperimenti e prove, conseguenze della non sufficiente perizia dell'arte, che sempre presentava ineguale la scrittura musicale, oltre altri non pochi titoli pregiudicevoli all' editore ed incongruenti al vero processo litografico. Instancabile però qual egli è per natura il Ricordi, continuò i suoi tentativi, ma in un genere diverso della musica, imprimendo co' suoi torchi litografici alcuni disegni in grande foglio lavorati dal distintissimo Hayez, rappresentanti la Stuarda e la Francesca da Rimini, dal sig. Paris romano e da altri artisti, con alcune vedute di paesi e ritratti di maestri di musica, di danzatrici, cantanti e comici distinti, colle principali scene del Sanquirico, impressioni tutte che

in massima, se non incontrarono comune l'aggradimento, procacciarono però somma lode al Ricordi, essendo fra i primi che porgevano la mano a far salire la litografia a quel grado di perfezione a cui ora è giunta.

Il sig. Giuseppe Vallardi, distintissimo calcografo e proprietario dei più ricchi depositi di stampe in Milano e nelle più grandi capitali, fu veramente il primo e più robusto genio che portò con lancio magistrale il processo litografico a tal prospero avanzamento, che ognuno potè allora soltanto vedere nel suo vero aspetto quale apparisse nella serie delle arti belle la litografia, e tutto ciò mediante le cognizioni assunte negli stabilimenti perfezionatissimi di Vienna, Parigi e Monaco, non trascurando all'intento anche quei particolari che prima di lui consideravansi di piccolo momento o di noncuranza, come le pietre che acquistò in Baviera, la carta, che confrontandola con quella usata dalle più celebri litografie credette quella da lui trascelta poter sola reggere al processo litografico, sebbene non trascurasse di farla preparare nelle nazionali cartiere, ond'essere utile alla patria; e di tale maniera ha di già pubblicato non poche opere, le quali ci lasciavano forte lusinga che se i torchi Vallardiani avessero continuato con quell'impegno onde il proprietario diè mano alla sua impresa, e ben anche con maggiore energia, a quest'ora sarebbero stati annoverati tra i principali stabilimenti d'Italia.

Un'altra litografia venne contemporaneamente eretta dal sig. Elena, disegnatore di merito non volgare, il quale in seguito ai primi tentativi fatti coi torchi dell'I. R. Tipografia in questa città di Milano, che vani tornarongli ed infruttuosi, volle cimentarsi con bell'agio in casa propria, erigendovi una officina litografica, mediante diligenza, pacatezza di lavoro, di esecuzione, e que' necessarj studj, che da non pochi inutili vengono riputati o di nessuna importanza, e finalmente giunse a pubblicare alcune opere proprie e di altri distintissimi artisti che si meritarono l'approvazione dagli intelligenti, lasciando anch'esso lusinghevoli speranze che quando vi

concorresse qualche maggior esattezza nella preparazione delle pietre e nella meccanica impressione, verrebbero ascritti al novero delle distinte officine anche i torchi litografici del sig. Elena.

Ma lo stabilimento litografico Vassalli, eretto in Milano da un distinto nostro concittadino, fu quello che fin dal suo nascere animò le più belle speranze di vedere portata la litografia al maggior grado di perfezione, sia per l'abbondanza dei mezzi onde fu provveduto, sia per le pratiche cognizioni onde sono fornite le persone che vi vennero addette, chiamate alcune anche dall'estero, di tal maniera che la litografia Vassalli, non solo corrispondendo, ma superando l'aspettativa, potè rendere di pubblico diritto un'infinità di belli lavori e capi d'opera dell'arte, i quali a ragione potranno in preferenza aspirare alla palma della milanese litografia, fra i quali, senza togliere pregio ai lavori di altri valentissimi disegnatori litografi, belle sopra ogni riguardo saranno sempre le cinque tavole dell'opera che ha per titolo: *Soggetti tratti dall'Ivanhoe*, romanzo storico di Walter Scott, composti e disegnati da Hayez; le dodici stampe disegnate da Roberto Foccosi, dedotte dal romanzo i *Promessi sposi* di Manzoni; le vedute di Genova in fascicoli tre, di quattro stampe cadauno, disegnate da Giuseppe Bisi, tutte tirate in carta cinese; non che diversi soggetti disegnati dal sig. Picozzi, tra' quali il qui unito *Saggio* della litografia gentilmente offertoci dal sig. direttore; avendo ora Milano diritto d'aspettarsi tra poco nella litografia Vassalli, diretta dall'espertissimo ed intelligentissimo sig. G. Gujoni di Lugano, ora domiciliato in Milano, quel relativo grado di sublimità, a cui venne portata la litografia in Francia, nell'Inghilterra e nella Germania.

Farò poi anche riflettere che in questo stabilimento litografico Vassalli si è pure posto in pratica il metodo dell'*acqua tinta*, ritrovato da Engelmann, coprendosi tutti i lumi con una vernice rossa composta di gomma arabica, imprimendo poi le tinte col mezzo di un tampone di legno coperto di pelle, imbottito con bambagia, e nei modi estesamente indicati dal succitato autore.

Sarà però non fuor di proposito avvertire che se la litografia non verrà maneggiata da artefici ben istrutti e capaci per genio, intelligenza e pratico esercizio, e si lascieranno incorrere i non pochi abusi introdotti in tutti i suoi particolari, riputandosi omai anche i più meschini disegnatori di essere divenuti all' impensata maestri litografi, traendo partito di speculazione commerciale senza possedere fors' anche neppure le meno essenziali cognizioni, la litografia sì, in mano a questi faccendoni e guasta-mestieri non farà che perdere di quel merito a cui è salita, ed arresterà, invece di promovere i progressi necessarj ad abbellirne l' invenzione, e dopo pochi anni screditata, si vedrà levare il pregio delle belle arti ch' essa dovrebbe anzi aver più care, siccome anche più facili ad essere possedute dagli intelligenti loro ammiratori; e tale avvilimento, ordinario effetto dell' avidità e dell' imperizia, la farebbe ricadere in un ingrato obblio.

Debbo poi anche far riflettere che nella nostra penisola gli stabilimenti litografici vanno di giorno in giorno sempre più estendendosi, e che non lasciasi intentata anche la litografia ad olio, o sia il metodo di colorire le stesse litografie, siccome ho parlato nel Capitolo III, pag. 71, della *Pittura ad olio, Oleocalcografia.*

A Torino lo stabilimento litografico è ormai salito alla sua vera perfezione per opera, industria e direzione dell' attivissimo sig. Felice Festa.

Il sig. Giuseppe Deyé ha eretto in Venezia un assai esteso istituto litografico, e dallo stesso si videro uscire alcuni ritratti, i quali ci lusingano ch' esso potrà fra poco andar del pari cogli altri più distinti stabilimenti italiani. Simili istituti litografici furono eretti in Firenze e in Napoli, e parlando di quest' ultima città, mancherei ad un mio dovere, se non rammentassi qui con distinzione la veramente magnifica opera, che viene pubblicata dalla litografia dei signori Cuciniello e Bianchi, la quale è intitolata: *Viaggio pittorico nel regno delle due Sicilie,* in foglio grande ed in carta della Cina.

Tra i Francesi poi il sig. Lasteyrie si deve merita-

mente riconoscere il primo ad annunziare ai suoi connazionali il bel ritrovato litografico, e del 1818 ne aveva di già propagato il relativo processo; ma, diligentissimo qual egli è per carattere, e per non errare in un articolo di tanta importanza, eseguì più volte il viaggio di Monaco, e col sagrificio di ragguardevolissime spese e coll'impiego de' suoi studj e del suo genio arrivò a mettersi in possesso di tutti i lumi e delle cognizioni necessarie per il pratico esercizio della litografica arte, la quale, portata in Francia, trovò sulle prime incerta fortuna, siccome non di rado suole avvenire in oggetti anche della massima importanza, quando il titolo non è d'invenzione nazionale, per cui i primi saggi litografici non ottennero i pubblici suffragi, ed il propagatore il voto de' suoi concittadini, bambina essendo rimasta la nobil arte ed in un certo languidissimo torpore sino al 1815, nella qual epoca, scossa la scintilla Lasteyriana, videsi ben tosto avvivato il nobile ardore per la bell' arte, che mise in moto varie macchine del vasto stabilimento litografico di Lasteyrie, dal quale poco dopo si videro riprodotte in vistosissimo numero le più belle opere di Villeneuve, di Bourgeois, Isabey, Vernet e di altri ragguardevoli artisti, suscitando in pari tempo in tutta l'estensione di quel vastissimo regno l'attivo fuoco di emulazione, dietro nuovi e studiati tentativi, i quali portarono la litografia nelle Gallie a tal segno da stare al confronto delle incisioni in rame di non volgar pregio.

In questo tempo il sig. Engelmann aveva eretto uno stabilimento a Mulhausen, e del 1816 ne piantò un altro anche più esteso a Parigi, dal quale uscirono opere le più belle e più distinte sotto ogni rapporto, essendo la litografia francese debitrice ad Engelmann dei più felici risultati e dei più rapidi progressi, dietro i quali il reale governo volendo promuovere questo ramo d'industria nazionale, autorizzò ogni città ad avere stabilimenti litografici, e da quell' anno in poi in tutta l'estensione della Francia si videro aperte officine con attivi torchi, che produssero litografie degne d'essere poste ad

ornamento dei più ricchi gabinetti d'Europa; e del 1819 i fratelli Haussmann a Parigi riportarono la medaglia d'oro, solita assegnarsi nell'esposizione dei prodotti d'industria nazionale, siccome quelli che applicarono pei primi la litografia alle drapperie di seta, cotone e lana: ed i signori Lebas de Courmont e Selves trovarono la maniera di rendere la pietra litografica atta a ricevere i tipi del rame; e fu del 1820 che in Parigi col metodo litografico vennero pubblicate alcune opere in caratteri orientali piani, e sceltissime carte geografiche; anzi verso quest'anno, o poco prima, in Parigi si tentò la litografia sopra grossi cartoni a tale uopo lavorati, onde supplire al difetto delle pietre litografiche, e si giunse persino in Francia ed anche in Italia a formare pietre artificiali, le quali hanno potuto supplire alla mancanza delle pietre naturali sfornite delle qualità richieste, poichè quelle tutto proprie ai lavori della litografia sono le lastre calcaree di grana fina e di natura sua spugnose, e spoglie d'ogni vena, filo e d'ogni altro difetto d'ineguaglianza e scabrosità.

Il sig. Riffault, il seniore, ha scoperto, pochi anni sono, nelle vicinanze di Dun-le-Roy, dipartimento del Cher, una pietra di una granitura finissima, i di cui grani appena si possono ravvisare, e che racchiude tutte le proprietà le più desiderate per la litografia. Tali e tante sono le opportune qualità di quella pietra, che taluni non esitarono d'affermare che in confronto di quella che si estrae dalla cava di Solenhofen, quella di Francia riunisce anche il vantaggio di prestarsi con maggiore facilità all'azione della sostanza colorante, quando sopra vi scorre, risultando da ciò maggiore anche la rapidità nell'eseguire il disegno senza pregiudizio del lavoro, e scorrevole riuscendo l'operazione e della massima perfezione.

In Piemonte, a poca distanza da Casale, sono due anni appena (1826) che si scoprì una pietra atta parimenti ai lavori litografici: e sappiamo ancora che ovunque quella pietra venne adoperata, si trovò perfettissima, e se ne ottennero le più felici risultanze, anche a riguardo

di economia di spesa per compra e trasporto in varie parti d'Italia, dove ha trovato smercio ed uso.

In Germania poi si è poc' anzi annunziato un metodo posto in esecuzione nella litografia di Herder in Friburgo, ad oggetto di copiare con tutta precisione le migliori stampe: locchè da molti si teme possa in seguito riuscire di non poco pregiudizio all' incisione, consistendo nel fissare chimicamente sulla pietra litografica già preparata un esemplare della stampa non appena impressa. Siccome però il processo fino ad ora andò soggetto a notabilissimi inconvenienti, e segnatamente nel far risortire le linee più sottili ed i tuoni di colore, che vogliono la maggiore dilicatezza, così mi astengo per ora d'esporlo con maggiori particolarità; sebbene gli incisori in rame possano essere tranquilli, che le loro opere non saranno giammai contraffatte con questo metodo, per la ragione che salta tosto agli occhi anche ai meno acuti ed ai poco esperti.

FINE DEL TOMO PRIMO.

TAVOLA
DELLE MATERIE
CONTENUTE IN QUESTO VOLUME

CAPITOLO PRIMO.

DELL' ARCHITETTURA.

di stelle (1); Galeazzo Visconti nel principio del secolo XV volendo far obbliare ai Milanesi le idee della perduta repubblica fa erigere

(1) Era di già quasi portata al suo termine la stampa di questo primo volume quando mi venne dato a leggere il giudizioso articolo inserto nella *Biblioteca Italiana* n.° CLII, agosto 1828, pubblicato il dì 4 ottobre di quest'anno, così intolato = *Pensieri di un vecchio architetto lombardo sul restauramento dell' abside del Duomo di Milano* = Mi rincrebbe perciò di non avere potuto farne cenno alla pag. 21, lin. 7, cap. I dell' *Architettura*, poichè nel succitato articolo ritrovansi non poche cose in appoggio all' architettura tedesca, volgarmente chiamata gotica, alla dipintura della volta del nostro Duomo, ecc. ecc., per cui non ho creduto di non valermi almeno dell' opportunità presentatami da questa *Tavola delle materie*, per riferirlo, ad oggetto che ciascheduno giudichi con quante e quali ragioni abbia potuto l' anonimo reggere il suo discorso relativamente ai restauri interni del nostro Duomo, e proferirne la seguente sua epifonema. *Ma qual fu mai lo stupor mio allorchè, non appena spintomi oltre le soglie della maggiore porta, non più mi sembrò di ravvisarvi la primiera grandiosità dell' interno?*

Il buon senso, il buon gusto e le ragioni d' arte, poste in campo dall'anonimo, non ammettono ragioni valevoli in contrario (sebbene, come d' ordinario suole avvenire nelle umane cose, non si lascino intentate tutte le vie per difendere anche gli errori), e le sensate annotazioni poste dagli eruditi editori della *Biblioteca Italiana*, e che qui abbasso riporto (*), avvalorano assai l'assunto dall' autore stesso. Io poi facen-

---

(*) 1. *Omettendo l' ipotesi che fa nascere la gotica architettura dalle annose selve che servivano di tempio ad alcuni antichi popoli settentrionali, riferiremo come la più comune o direm quasi la più popolare quella su cui parla a lungo il dott. Warburton. Essa ha per base l' imitazione di alberi vivi e rigogliosi, disposti a poca distanza gli uni dagli altri in guisa che i loro rami possano vicendevolmente intrecciarsi formando un angolo acuto, coi due lati alquanto curvi. Tale intreccio potè, secondo quest' opinione, agevolmente presentare l' idea dell' arco acuto, e di quella diramazione di filoni che vedesi nelle volte gotiche. E di fatto, sulle tracce forse di questo sistema, venne in alcune volte gotiche praticata una pittura a fogliami come provenienti dalle fronde de' suddetti alberi: agl' interstizj poi tra gl' intrecciati filoni o tra i fogliami venne dato un fondo azzurro quasi per imitare il cielo che vedesi appunto trasparire tra gl' interstizj de' fronzuti alberi di un viale.*

Il sig. Hall paragona le colonne gotiche a fasci di verghe o di sottili pianticelle stretti al basso e verso la cima da varj legami di vimini, in modo però che esse verghe escano nella superior parte, incurvandosi più o meno ed in variate direzioni. In tal modo era costruita la prima chiesa cristiana nell' Inghilterra, della quale costrizione conservasi tuttora il tipo: Est enim (*così nell'* Hist. Ms. Glastoniensis Eccles. in Bibl cott.) omnium in Anglia ecclesiarum prima et vetustissima, primo ex virgis torquatis facta, ex qua virtus divinæ sanctitatis jam inde a principio redolevit spiravitque in omnem patriam. *Veggasi la magnifica ed erudita opera dello stesso sig. Hall, intitolata:* Essay on the origin, history, and principles of Gothic Architecture, etc. London, Bulmer etc., 1813, in 4.° mass.

2. *Nella grandiosa Descrizione che della cattedrale di Colonia sta ora pubblicandosi a Stuttgart, dopo alcune parole intorno alla primitiva o più antica dipintura delle volte di essa cattedrale, soggiugnesi:* Toutefois nous les trouvons passemées d'étoiles de métal doré, ce qui nous rappelle l'usage général où l'on était de figurer dans cette partie de l'édifice una représentation de la voûte des cieux. *Hist. et descript. de la Cathédrale de Cologne.* Stuttgart, ecc. pag. 28.

3. *Non ci è nota alcuna particolare prescrizione ecclesiastica intorno a tale tinta in azzurro. Leggiamo bensì negli atti della Chiesa milanese il seguente decreto:* Tegmen ex asseribus, aut tela CÆRULEA honeste picta confectum, ubi

la sontuosa cattedrale — s' introducono le società muratorie presiedute dai vescovi, dai monarchi e dalle più rispettabili persone, e

do eco alle sagge riflessioni di molti dotti ammiratori e distinti artisti, mi permetto di notare che non solo sarebbe conveniente, ma consentaneo alla parte più distinta del tempio, cioè dal luogo più rispettabile ov' è locato l' architrave che porta il Crocefisso, che deve sussistere come prescritto dagli Atti della Chiesa milanese con più decreti (*), fino al fondo dell' abside debbasi ristorare il fondo ceruleo stellato, e serbare la decorazione come esisteva già da due e più secoli, rinovellandone le dorature al Padre Eterno, a quella corona di Angioli di metallo a tutto rilievo, ed ai raggi che circondano l' edicola ov' è riposto il Santo Chiodo, ripristinando il tutto nell' antica sua sede. Così questa parte più distinta, anzi la più sagra, la più veneranda e sublime del maestoso tempio si conserverà nello stato, in cui, secondo le tradizioni, venne imaginato dalle viste sempre magnanime del glorioso s. Carlo, e successivamente realizzate dal benemerito suo nepote il cardinale arcivescovo Federico Borromeo coll' opera di valorosi artefici di que' tempi, riuscendo più pronunziata e corrispondente alla dignità e grandiosità del vasto edifizio, che in qualsiasi altra maniera si possa ideare. Meno poi di continuare que' frastagli e trafori, o sia quelle ramificazioni a chiar-oscuro con fondo nero sino a tutta la volta sopra il coro senatorio, siccome il restante di già eseguito, poichè questa troppo chiara e risentita dipintura, oltre d' essere mancante di quelle vedute e grossezze che vengono prescritte dalle leggi della prospettiva onde ottenere la solidità apparente anco nelle dipinture, presenta in que' trafori una nerezza dominante, che fa sembrare allo spettatore di travedere nel solajo o nel bujo della tettoja, arrecandoci una certa qual depressione svantaggiosissima alla reale e caratteristica elevazione delle gotiche navate. E se quell'improvviso fracasso di tinte ha nel momento sorpreso lo spettatore, più maturi riflessi però lo resero accorto di sua illusione: ben ricordandomi che anco le ombre terribili e quel fiero simultaneo contrasto di scuri e lumi di Michelangelo da Caravaggio trassero in inganno con non pochi artisti dell' aureo secolo della pittura, il Guercino e lo stesso Guido; non tardarono per altro a ravvedersi, e ritornare alle gentili vie della venusta e della bella natura; la sola che le arti deggiono seguire, ed imitare sia nel vero, sia nel verisimile, che, col precetto di Orazio tanto da Parini ripetuto nelle famose sue lezioni del bello ideale nelle arti, in sè contenga la convenienza dell' oggetto rappresentato: *Aut vera, aut convenientia finge* (**).

---

fornix non est etc., *e ciò replicatamente* (Acta, etc., *pag.* 127: De cappellis et altaribus, *e pag.* 463 *ecc.*) *Se questa prescrizione dell' azzurro nelle soffitte o ne' coprimenti degli altari abbia qualche relazione al rito, e se un tempo s' estendesse anche alle volte delle chiese, non sapremmo affermarlo. Sembra nondimeno che venisse generalmente praticata nelle absidi delle maggiori cappelle. Forse tale tinta fu sostituita ai musaici, che anticamente praticavansi nelle absidi delle chiese greche de' bassi secoli, come può vedersi nella nostra basilica di s. Ambrogio ed in quella di s. Marco a Venezia. Non si potrebbe forse praticare un musaico nell' abside del Duomo nostro ancora? Veggasi intorno a quest' argomento l' opera eruditissima:* Origines sive Antiquitates ecclesiasticæ. *Halæ*, 1727, *in* 4.°, *vol. III*, *pag.* 295.

(*) *Crucis, et Christi Domini in ea affixi imagno ligno, aliove genere; pie, decoreq., expressa, sub ipso cappellæ majoris fornicato arcu in omni Ecclesia, præsertim parochiali, p. ponatur, apteq. collocetur.* — Conc. Provinc. III.

Ecclesia nulla sit, quæ sanctiss. Crucifixi imaginem sculptam non habeat, loco conspicuo inter Altare majus et populum; sed eo ornatiorem, quo Ecclesia ipsa erit insignior. Act. Med. Eccl. P. III. Decret. Visit. Apost.

Sub ipso autem cappellæ majoris fornicato arcu, in omni ecclesia præsertim parochiali, crucis, et Christi Domini in ea affixi imago, ligno, aliove genere pie decoreq. expressa proponatur, apteq. collocetur.

Act. Med. Ecc. P. IV. Instruct. fabr. Eccl., *lib. I* de situ imaginis Crucifixi.

(**) *De arte Poet.*

CAPITOLO II.

DELLA SCULTURA.

CAPITOLO III.

DELLA PITTURA.

Art. I.

Della pittura in genere e de' varj modi di sua esecuzione.

§ 7.
Pittura a pastello.

Derivazione di tale denominazione — chi fu l' inventore — artisti che si distinsero, 79.

§ 8.
Pittura a smalto.

Come praticata e sino da qual epoca — ai tempi di Porsena re di Toscana erano in grand' uso i vasi smaltati — se lavorati in Grecia o nell'Etruria — uso di chiamar col titolo di etrusco anche tutti quei vasi trovati presso altre diverse nazioni e paesi — vaso Hamiltoniano — progressi di quest'arte a Faenza, a Castel-Durante e nell' Urbinate — se Raffaello e Michelangelo abbiano eseguito dei dipinti sui vasi etruschi — colori adoprati per gli smalti — l' arte figulinaria assai coltivata nel Pesarese — Gubbio possedette officine figulinarie — quest' arte si sublima nella città di Limoges — lo smalto viene eseguito tanto con colori chiari quanto opachi — inventori ed allievi — l'uso della pittura a smalto s' introduce nell' Inghilterra e da quel regno passa a Parigi — manifattura di Sèvre — su qual metallo riescan meglio gli smalti — in qual maniera lavoransi — nella Cina antichissimo è l' uso di dipingere a smalto — quali le migliori porcellane cinesi — metodo trovato in Germania per coprire di *dentriti* la majolica comune.

§ 9.
Pittura sul vetro.

Origine — rigettansi alcune opinioni circa l' introduzione della pittura sul vetro in Italia — quanto alla Francia, si può con fondamento affermarla di già introdotta all' epoca della prima Crociata, la quale trovasi dipinta sui vetri di s. Dionigi nella città di Parigi — si riferiscono alcuni autentici documenti comprovanti che in Milano sino dal 1416 si fecero dei contratti per l' esecuzione dei vetri istoriati di alcuni finestroni del Duomo, 80. — Processi relativi alla pittura sul vetro, 98. — Costruzione del fornello e metodi per far cuocere e vetrificare i colori, 99. — Non è poi vero che il segreto della pittura sul vetro siasi perduto; piuttosto venne trascurato — opinione circa la pittura chiusa tra due lastre unite insieme, 100.

§ 10.
Pittura a musaico.

Etimologia — la pittura a musaico non ammette che le pietre, i metalli ed il vetro — a chi si possa attribuire l' origine, 101. — I musaici assai in uso presso gli antichi Ebrei — s' introducono in questo genere di pittura le pietre dure, 102. — Colla decadenza dell' impero romano si perdette quasi del tutto la pittura musaica — si ristora in Italia, e da chi, 103. — Torna quest' arte a decadere, indi risorge e si eseguiscono grandiose opere degne del secolo XIX, 104.

tova — Penni passa a Napoli ed ivi contribuisce assai allo stabilimento ed ai progressi di quella Scuola — (nota 1.ª Scuola Napoletana : dall'epoca di Pietro Perugino e dal suo allievo ed imitatore Amati si riconoscono i principj del buon gusto pittorico in Napoli — Penni stabilisce nella Scuola Napoletana lo stile Raffaellesco, e vi introduce il buon gusto ed un carattere assai interessante — Vasari e Marco da Siena promovono lo stile Michelangiolesco — artisti che fiorirono nella Scuola Napoletana — i pittori nazionali deprimono gli esteri stabiliti in Napoli) — Giulio Romano, reduce in Roma, per commissione di Clemente VII dipinge alcune storie di Costantino — vicende di Giulio a Roma — torna a Mantova, disegna il palazzo detto del *T*, e vi dipinge la guerra dei Giganti con Giove, 129. — Celebri artisti della Scuola Romana sino a Mengs che fiorirono sino alla metà del secolo XVII.

§ 4.
Scuola Veneta.

Carattere speciale della Scuola Veneta — stile ornamentale — origine della pittura in Venezia, 137. — Epoca in cui Venezia cominciò a scostarsi dalla maniera dei Greci — i pittori veneti dividonsi in due partiti, 138. — Nel secolo XV la pittura comincia a salire ad un grado assai elevato — Squarcione stabilisce in Venezia uno studio di pittura, dal quale escono eccellenti allievi, tra' quali Mantegna capo della Scuola Mantovana (nota 1.ª Scuola Mantovana — suo fondatore, maestri ed allievi — in Mantova si stabilisce un'assai utile accademia), 139. — La Scuola Veneziana non avendo ricevuto il suo special carattere nè da Squarcione, nè da' suoi allievi, e neppure dai fratelli Vivarini, riconosce per veri suoi fondatori Giorgione e Tiziano — si parla di questi due celeberrimi capi-scuola, 140. — Maestri ed allievi della Scuola medesima — serie d'artisti che fiorirono nella Scuola Veneta, 144. — Perchè in Verona non si è potuto erigere una scuola indipendente dalla Veneziana — celebri pittori veronesi — il Tiepolo chiamato giustamente l'ultimo pittore della Veneta Scuola — del 1724 viene decretata a Venezia un'accademia di *Belle Arti*, e del 1766 ottiene l'ultima sua esecuzione, 150.

§ 5.
Scuola Lombarda.

Perchè siasi preferito di seguire un piano generale nella descrizione della Scuola Lombarda, ripartita dal Lanzi in diverse frazioni o parziali scuole, 153. — Carattere generico della Scuola Lombarda, 154. — Correggio capo-scuola — il carattere generale della Scuola Lombarda riceve un secondo carattere nelle varie parti della Lombardia, 155. — La Scuola Milanese deduce i suoi veri principj dal gran Leonardo da Vinci, 156. — Scuola di Gaudenzio Ferrario in Milano — premesse le generali nozioni si risale a que' tempi ond'ebbe sua origine la Scuola Lombarda, 158. — Precursori di questa Scuola — alcune opere del Luini, di Marco da Oggiono e del Lomazzo, 159. —

Scuole Estere.

§ 4.
Fiamminga.

§ 5.
Scuola Francese.

§ 6.
Scuola Spagnuola.

CAPITOLO IV.

INCISIONE O SIA INTAGLIO.

CAPITOLO V.

LITOGRAFIA.

INDICE
DEI CAPITOLI

Pag.	lin.	*Errori*	*Correzioni*
XIII	26	la via seguì	la via segnò
XIX	7	o per ragione delle oculari	o più istrutto delle oculari
20	10	esigeva	esigevano
36	32	scorrono	servono
61	28	. . . . .	a *pastello*
183	39	col. 2.ª Giuseppa	Giuseppe
210	2	Landi	Lanzi (anche in altri due luoghi)
225	32	perchè mi dispensi	perchè non mi dispensi
243	7	Baldinelli	Bandinelli
259	12	scoperte	scoperto

AVVERTENZA AL LEGATORE

PEL COLLOCAMENTO DEI RAMI.

RICERCHE

STORICO-CRITICO-SCIENTIFICHE

SULLE

ORIGINI, SCOPERTE, INVENZIONI E PERFEZIONAMENTI

FATTI

NELLE LETTERE, NELLE ARTI E NELLE SCIENZE

Tomo II.


NAPOLI